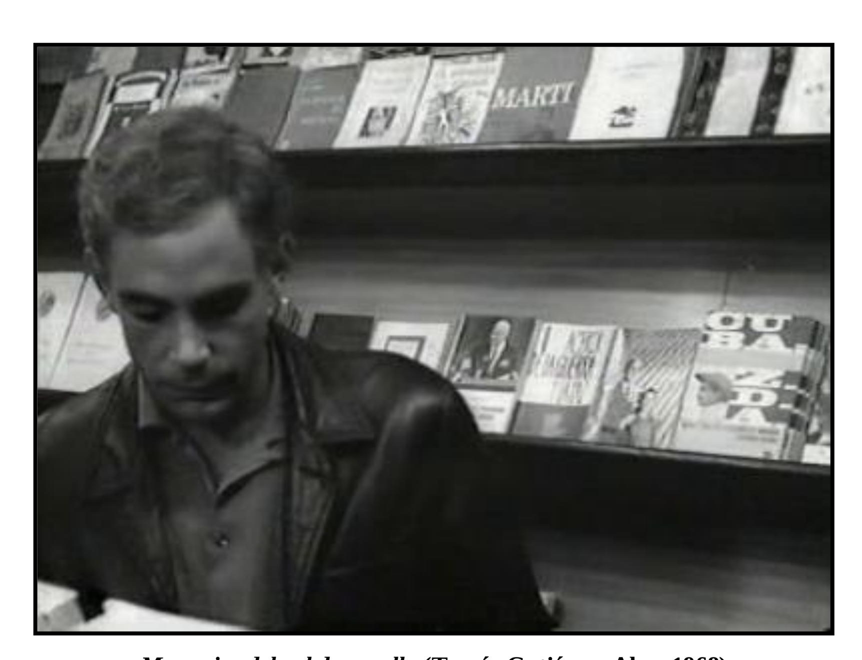






Actas II Simposio Iberoamericano de estudios comparados sobre cine y audiovisual:

perspectivas interdisciplinarias. Debates del cine y la historia



Memorias del subdesarrollo **(Tomás Gutiérrez Alea, 1968)**





Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras

Actas del II Simposio Iberoamericano de Estudios Comparados sobre Cine y Audiovisual : perspectivas interdisciplinarias : debates del cine y la historia / edición a cargo de Ana Laura Lusnich y Javier Cossalter. - 1a ed. - Buenos Aires : Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2013.
E-Book.

ISBN 978-987-3617-02-7

1. Cine. 2. Audiovisual. 3. Estudios Comparados. I. Lusnich, Ana Laura, ed. lit. II. Cossalter, Javier, ed. lit.
CDD 778.5

ISBN: 978-987-3617-02-7

Subsecretaría de Publicaciones
Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina
Tel.: 4432-0606, int. 213 – editor@filo.uba.ar

ISBN 978-987-3617-02-7

INDICE

II Simposio Iberoamericano de estudios comparados sobre cine y audiovisual: perspectivas interdisciplinarias. Debates del cine y la historia

Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE) Red de Investigadores sobre Cine Latinoamericano (RICiLa)

ISBN 978-987-3617-02-7

Presentación de las actas

I. Las *Actas del II Simposio Iberoamericano de estudios comparados sobre cine y audiovisual: perspectivas interdisciplinarias. Debates del cine y la historia*, reúnen una selección de los trabajos expuestos en dicho encuentro, correspondientes a las investigaciones efectuadas por especialistas de la región y miembros de la Red de Investigadores sobre Cine Latinoamericano (RICiLa): Mónica Brincalepe Campo (Universidade Federal de Uberlândia, Brasil), Marina Cavalcanti Tedesco (Universidad Federal Fluminense, Brasil), Ana Daniela de Souza Gillone (Universidade de São Paulo, Brasil), Flavia Cesarino Costa (Universidade Federal de São Carlos, Brasil), Mariano Mestman (Universidad de Buenos Aires / CONICET, Argentina) y Georgina Torello (Universidad de la República, Uruguay). Asimismo, acompañando la publicación de estas actas, se incluye el registro audiovisual de las conferencias dictadas en el marco del simposio por Ismail Xavier (Universidade de São Paulo, Brasil) y Alberto Elena (Universidad Carlos III, España). Estas conferencias pueden visitarse en los siguientes links:

- Ismail Xavier. "La imagen y la investigación histórica: un cotejo de iconografías". http://youtu.be/w1ErZiNtxpQ
- Alberto Elena. "América Latina y Bollywood: la posibilidad de un encuentro". http://youtu.be/bfIZwcE5u64

Realizado los días 5, 6 y 7 de diciembre de 2012 en la sala Leonardo Favio de la Biblioteca del Congreso de la Nación Argentina, el simposio tuvo como objetivo principal debatir las dimensiones y los alcances de los estudios comparados en el campo del cine latinoamericano, motivo por el cual las participaciones de los investigadores

incluyeron líneas teóricas y metodológicas que facilitan comprender la realidad de estos estudios en la actualidad. Con sus primeras manifestaciones en los años ´80 y el impulso cualitativo que el historiador brasileño Paulo Antonio Paranaguá imprimió al tema en sus publicaciones más recientes, los estudios comparados sobre cine latinoamericano consolidaron a través del tiempo una perspectiva teórico-metodológica en constante crecimiento y desarrollo. Esta línea de análisis compartió los grandes interrogantes que el comparatismo estableció en sus orígenes mismos y para otras disciplinas –la historiografía y los estudios literarios, en especial–, girando los cuestionamientos en torno a dos problemas en particular: a. ¿es posible estudiar de forma comparada cinematografías que desde el punto de vista histórico y cultural no son equiparables ni homologables sino de forma relativa, y que en lo referido al campo cinematográfico han vivido realidades disímiles en lo que respecta a la producción, distribución y exhibición de los films?; b. ¿cuáles son los alcances y limitaciones de un estudio de esta naturaleza?, ¿es posible diseñar un modelo de estudio comparado sin recurrir a generalizaciones, que contemple las similitudes y los rasgos distintivos de cada cinematografía?. A partir de estas demandas, los textos sobre cine latinoamericano dedicados a explorar y establecer posibles vías o trayectos de análisis de este tipo formularon diferentes respuestas y estrategias, recobrando con mayor o menor amplitud y conciencia los objetivos centrales de esta tendencia de trabajo: el respeto por las diferencias y el destierro de los reduccionismos. Los años ´90 implicaron, por su parte, la plena asunción de un criterio sobre el cual los historiadores reflexionaron tempranamente y que se asocia a la existencia en este método de una política de la comparación histórica, que a diferencia de otras tradiciones –las historias nacionales, como ejemplo contrastante– contiene como cualidades y parámetros interpretativos las relaciones múltiples, las transferencias, la intertextualidad, la transnacionalidad y la concepción plural o pluralista de la Historia.

En segunda instancia, el simposio tuvo como finalidad promover la discusión y la difusión de los resultados logrados a partir del desarrollo de un proyecto de investigación subsidiado por la Secretaría de Investigación y Técnica de la Universidad de Buenos Aires, llevado a cabo por los integrantes del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE). Dicho proyecto propuso evaluar las relaciones –afinidades y diferencias– que se establecen entre las cinematografías de América Latina en torno de un tema vertebrador –las presentaciones de las gestas y procesos revolucionarias– en las fases silente, clásica-industrial y moderna de las cinematografías

de la región. Resultados de este proyecto serán editados en formato de libro en unos meses por la editorial *Imago Mundi*.

II. Los textos publicados en las actas se encuentran agrupados siguiendo la periodización consensuada sobre la historia del cine regional, puesto que las temáticas abordadas son muy diversas y la consigna principal que aúna todos los trabajos es el abordaje de un eje comparado dentro y/o entre las cinematografías latinoamericanas.

Georgina Torello se aboca a la fase silente del cine latinoamericano, poniendo foco en el rastreo de las redes gestadas entre cinematografías limítrofes en cuanto generadoras de espacios sociales, culturales, económicos y políticos. Como ejemplo paradigmático, reconstruye y detalla la polémica suscitada en Argentina y Uruguay, en los medios especializados y en el campo cinematográfico de la época, en el momento en que Max Glücksmann firmó, en 1921, un contrato de exclusividad con la productora norteamericana Paramount Pictures Corporation.

Flavia Cesarino Costa realiza un estudio comparado de las comedias argentinas y brasileñas de las décadas de 1930, 1940 y 1950. Centrándose en un vasto corpus de films realizados en Buenos Aires, San Pablo y Río de Janeiro en particular, establece en primer lugar las relaciones y diferencias que se entablan en torno a los sistemas industriales que les dieron origen y a los mercados en los que se inscribieron. Luego, en lo que respecta a las características genéricas y textuales, estudia las relaciones y antagonismos entre los personajes, tanto de clase como también de género, tal como aparecen en algunas tramas de estas películas. La autora sostiene que en las diferentes series de películas se exhiben algunos tópicos comunes, como el choque entre el estilo de vida de ricos y de pobres, asociados respectivamente, por la estructura melodramática, a los personajes negativos y positivos. El paralelismo entre cultura popular y nacionalismo, por un lado, y entre la cultura de élite y la influencia extranjera, por el otro, son otros de los temas abordados por todas las películas. Entre las diferencias más explícitas se encuentran la conciliación de las clases sociales en los films brasileños y las tensiones o confrontaciones marcadas en los argentinos.

Marina Cavalcanti Tedesco traslada su estudio al campo del *Nuevo Cine Latinoamericano*, con el propósito de exponer los resultados de una investigación dedicada al desenvolvimiento de las directoras que participaron de dicho movimiento.

Partiendo de diversas fuentes, entre las cuales se encuentran las revistas especializadas, los libros y trabajos académicos, los films y las entrevistas, Cavalcanti Tedesco traza un mapa de la directoras que en los años ´60 y ´70 intervinieron en varias de las cinematografías de la región –Chile, Colombia, Cuba, México, Perú, Venezuela–, para a continuación centrarse en las trayectorias profesionales de dos de ellas: Nora de Izcue –Perú– y Josefina Jordán –Venezuela.

En su artículo, Mariano Mestman aborda las rupturas de orden político y estético que se suscitaron en 1968 y años subsiguientes en América Latina. Desestimando las certezas y la posibilidad de homogeneizar las situaciones nacionales, el autor presenta una serie de problemas entre los cuales se destacan las diferentes acepciones del latinoamericanismo en cada país, y las formas en que se articula el concepto con las realidades nacionales, con sus tradiciones políticas y culturales. Asimismo, en un intento por explorar algunos aspectos que cobran peso en las producciones artísticas del continente, destaca el valor del testimonio en los documentales o en la producción de ficciones históricas, o el diseño de una iconografía relativamente similar que encuentra en ciertas figuras como la del Che Guevara un exponente visitado en numerosas oportunidades.

Mónica Brincalepe Campo realiza un estudio de los films *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003, Argentina) y *Serras da Desordem* (Andrea Tonacci, 2003, Brasil), con el objetivo de discutir comparativamente la construcción de la historia y su relación con la memoria. El documental de Albertina Carri generó múltiples polémicas al presentar desde una perspectiva emergente y novedosa temas vinculados a la última dictadura militar. El film de Andrea Tonacci, cineasta de la generación del cine marginal de los años ´60, aborda un tema neurálgico en la historia de Brasil –las relaciones traumáticas con las poblaciones autóctonas– reflexionando acerca del lugar que ocupan en la sociedad y en las prácticas políticas.

Ana Daniela de Souza Gillone organiza su estudio a partir de los diferentes criterios de representación y de los múltiples sentidos que el motivo del ferrocarril adoptó en el cine brasileño. Retomando ejemplos documentales y ficcionales del período silente, moderno y contemporáneo, propone la hipótesis que sostiene que los diseños iconográficos gestados en torno a este motivo expresan cuestiones políticas y estéticas de una época, dadas sus condiciones de espacios de encuentro y de circulación de las personas. Con especial énfasis, centra su trabajo en algunos ejes y problemas que dotan

ideológicamente al motivo visual del ferrocarril, entre los que se destacan su incidencia en los procesos modernizadores y en el afán de conectar e integrar las zonas rurales y urbanas.

En su conferencia plenaria, Ismail Xavier analiza la retórica de las imágenes en *Sociedade Anonyma Fábrica Votorantim* (1922), un documental de corte institucional en el cual se exalta la capacidad operativa de la empresa que le da título y su contribución al progreso del país. A continuación, se dedica al estudio del documental *Os libertários* (Lauro Escorel, 1976), que construye un discurso histórico sobre el movimiento grevista liderado por los trabajadores anarquistas a comienzos del siglo XX en la ciudad de San Pablo, y que reutiliza las imágenes del film de la Fábrica Votorantim, junto con fotografías de época e ilustraciones provistas por periódicos anarquistas. En base a ambos ejemplos Ismail Xavier reflexiona sobre las diferentes interpretaciones e iconografías difundidas en torno al universo laboral, pese a que se parte de imágenes comunes que tienen su origen en el documental de 1922.

Alberto Elena concentra su estudio en el interés que ha despertado el cine comercial indio en algunos de los países de América Latina. En particular, reconstruye el mapa de relaciones que han determinado en los últimos años la realización de *Blockbusters* rodados en Brasil, México o Perú; el éxito de algunas actrices brasileñas en la industria de Bollywood, y la inauguración de empresas de exhibición mexicanas de cadenas de multiplex en el subcontinente indio. Como ejemplo emblemático de este fenómeno, Elena presenta las características industriales y textuales del film de la directora paulista Beatriz Seigner, *Bollywood Dream / O sonho bollywoodiano* (2010), celebrada como la primera coproducción cinematográfica indo-brasileña. Enmarcada en el contexto del gran impacto ejercido por la telenovela de Globo *Caminho das Índias* y del creciente descubrimiento del cine comercial indio en Brasil, aunque surgida en realidad de una experiencia personal previa, la película se configura como una ambiciosa exploración de la identidad brasileña a través del espejo indio.

III. La edición y concreción de esta publicación es fruto del deseo de sus editores por afianzar aún más los vínculos e intercambios entre los pares de la región, y sentar las bases para futuros trabajos a realizar de forma conjunta. Agradecemos la participación de los autores puesto que sin sus colaboraciones esta obra no habría sido posible.

Queremos a su vez reconocer la colaboración efectuada por Pamela Gionco, que ha realizado la filmación y la edición de las conferencias de Ismail Xavier y Alberto Elena.

El *II Simposio Iberoamericano de estudios comparados sobre cine y audiovisual: perspectivas interdisciplinarias. Debates del cine y la historia* fue realizado con los aportes económicos de dos instituciones a las que queremos agradecer la colaboración prestada: la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica, y la Biblioteca del Congreso de la Nación Argentina. Con especial mención a Pablo Talamoni, Nancy Lorenzo, María José Pacini, a quienes estamos muy agradecidos por el apoyo brindado en esta ocasión. El simposio fue organizado por el Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE), dependiente de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, y por la Red de Investigadores sobre Cine Latinoamericano (RICiLa).

Ana Laura Lusnich y Javier Cossalter

Buenos Aires, julio de 2013

II Simposio Iberoamericano de estudios comparados sobre cine y audiovisual: perspectivas interdisciplinarias. Debates del cine y la historia

Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE) Red de Investigadores sobre Cine Latinoamericano (RICiLa)

ISBN 978-987-3617-02-7

Por ese terrible pulpo que todo quiere abarcar y dominar[1]

Debate entre revistas especializadas rioplatenses a propósito de Max Glücksmann

Georgina Torello

Aunque hasta hace pocas décadas se haya preferido, en los estudios de cine silente, el mapeo de las cinematografías nacionales, según directivas planteadas por la *agenda* del Estado-Nación (Lusnich, 2011: 35)[2], el sistema cinematográfico latinoamericano de los años 10 y 20, presenta una estructura privilegiada para el terreno de la comparatística. Uno de los aspectos fundantes de ese sistema fue la compleja y organizada red de producción, exhibición y distribución repartida en la región, prevalentemente, entre la Sociedad General Cinematográfica, con sucursales en Argentina, Brasil, Uruguay y España, y Max Glücksmann, instalada en Argentina, Uruguay, Paraguay, Chile, Bolivia y Perú. Dos pulpos, para retomar el título de mi ponencia, que organizaron en algo que podríamos pensar *un segundo nivel*, el sistema de producción, exhibición y distribución norteamericano (Paranaguá, 1995: 10) o europeo, según el período. Para los estudios sobre cine silente de esta parte del continente, uno de los campos más proteicos tiene que ver necesariamente con el rastreo de las modalidades de la *red* entre cinematografías en cuanto generadora de espacios sociales, culturales, económicos, políticos. Un ejemplo mínimo, pero paradigmático –tanto del funcionamiento de la red como de los discursos que generó– es la polémica sostenida de los dos lados del Río de la Plata, en las revistas especializadas, a raíz del contrato de exclusividad que Max

[1] La frase aparece como cita de la revista argentina *Excelsior* (*Cine Revista*, 1922, 1: s.p.).

[2] "Cronológicamente, el auge y la difusión de este método comparado se localiza en el contexto posterior a los años ´60, de forma que 'la crisis del Estado-Nación es equiparable con la crisis de la historiografía tradicional' (Lorenz, 2005: 37). La fragmentación y la desintegración de lo que habitualmente se concebía unificado o formando un todo (la conciencia histórica de la Nación, el Estado-Nación que se distingue por razones políticas, geográficas, raciales y/o religiosas), es uno de los factores que intervino en el desarrollo de perspectivas comparadas y en el progresivo reemplazo de aquellas que acotaban los estudios a casos nacionales (ya sea con un espíritu acabadamente nacionalista o crítico)" (Lusnich, 2011: 35).

Glücksmann firmó, en 1921, con la productora norteamericana Paramount Pictures Corporation, hasta ese momento en manos de la Sociedad General Cinematográfica. Un debate que fue la proyección regional, a su vez, de la estructura monopolista que Hollywood estaba estableciendo en el mundo por esos años, entre otras entidades, a través de la misma Paramount. Esta suerte de *case-study* es parte de una investigación más amplia, concentrada en las revistas especializadas uruguayas –corpus que hasta hoy carece de estudios específicos– en cuanto "rede[s] metadiscursiva[s]" (Maldonado, 2006: 6), o campos de batalla para discusiones que atañen las políticas estatales y privadas, los conflictos gremiales, la definición de una cinematografía vernácula, las contiendas sobre diferentes modelos estéticos, el ensayo de proto-teoría(s) audiovisual(es) y, finalmente, el diseño de una cartografía, más o menos precisa, de la región.

Los procesos de penetración del cine en el tejido cultural uruguayo acompañan la regulación del ocio impulsada a partir de la presidencia de José Batlle y Ordóñez (1903-1907): el objetivo era fomentar actividades "modeladoras" de la sensibilidad como el deporte y las fiestas "ordenadas" (Barrán, 2011: 411). En este contexto surgen las primeras revistas nacionales dedicadas al espectáculo, *El Teatro*, *Montevideo Teatral y La Puntilla*, las tres de 1909. Se delinean, a partir de ellas, nuevas declinaciones para un nuevo modelo de espectador: *Montevideo Teatral* repartida gratis en los cafés, teatros, hoteles y bares de la capital y el interior, apuntaba al curioso generalista, interesado en la oferta diaria de los espectáculos disponibles; *El Teatro* y *La Puntilla* se dirigían, y construían, al burgués refinado y modernizado, estableciendo relaciones con el exterior −se transcriben notas de la prensa argentina−, criterios de calidad −no se transige en materia de crítica o ante la barbarie de ciertos espectáculos del medio−, de ética comercial −se cuestiona desde sus páginas a empresarios y políticas culturales− y de aquello que forma la diversión pertinente, a través de sus reseñas y carteleras, incluyendo de manera estable informaciones sobre variedades, ópera y "biógrafos". Siguiendo una tendencia que en líneas generales se verifica en todo el continente[3],

[3] "Las publicaciones especializadas destinadas a estructurar el gremio de los distribuidores y exhibidores, pronto se multiplican y se proponen también promocionar sus productos y estrellas para un amplio número de lectores: *Selecta* (Río de janeiro, 1914), *Teatro y cine* (Caracas, 1915), *Imparcial Film* (Buenos Aires, 1918), *El film* (Santiago de Chile, 1918), *Palos e Telas* (Río de janeiro, 1918), *La semana cinematográfica* (Santiago de Chile, 1918), *Para Todos* (Río de Janiero, 1918), *Cine Universal* (Buenos Aires, 1919), *A Scena Muda* (Río de Janeiro, 1921), *La Novela del cine* (Buenos Aires, 1922), *Bobby Film* (Buenos Aires, 1924), *Cine y Estrellas* (Lima, 1925), *Ecran* (Santiago de chile, 1930). A menudo repetían la fórmula de *Cine Mundial* (1916) y *Cinelandia* (1927), los voceros de Hollywood en español,

pasarían casi diez años para que el cine se reconociera como práctica autónoma desde la letra: *Cinema* (1917-?) es, según la crónica, la primera revista uruguaya especializada. Tenía una frecuencia semanal, era de formato tabloide y la publicaban los hermanos Castro Principi, bajo la firma de la empresa Prisma (Duarte, 1952: 167). Le siguió *Semanario Film* (1918-?), editada por el anarquista José Tato Lorenzo (Duarte, 1952: 168) y, dos años más tarde, *Cinema y teatros. Semanario teatral y cinematográfico* (1920-1921) *y Semanal Film. Revista ilustrada de cinematografía y aventuras policiales* (1920-1922) pensadas para dos targets distintos: el empresario de las salas exhibidoras y el lector-espectador interesado en las últimas novedades sobre sus estrellas favoritas –en la década anterior primero las cinematografías europeas y luego Hollywood habían establecido el sistema de *stars*, sobre el que se basaba buena parte del éxito mundial del medio. Completan el panorama hemerográfico del período silente, siguiendo la línea de las anteriores, *Cine Revista* (1922-1923), *Cinema. Semanario cinematográfico* (1923-?), *Vida teatral y cinematográfica* (1926-?), *Uruguay cinema* (1927-28) y *Noticiario cinematográfico* (1928-?)[4]. El lector uruguayo contaba, además, como el resto del continente, con "los voceros de Hollywood en español" (Paranaguá, 1995: 11), principalmente, *Cine-Mundial* (1916) y *Cinelandia* (1927), armas o "soportes del establecimiento e implementación del cine en el espacio urbano" (Bruno, 1993: 24)[5].

Particular atención merecen, por su contigüidad con la polémica que ocupa a este trabajo, pero además por su voluntad de proyección rioplatense −al menos desde el programa−, las dos revistas surgidas en 1920, *Cinema y teatros y Semanal Film* que se sumaron al repertorio de publicaciones extranjeras que circulaban en el país en ese año, entre las que se encontraban, además de la ya mencionada *Cine-Mundial*, *Excelsior*, *Mundo Cinematográfico* y *Cine Star*[6]. *Cinema y teatros*, dirigida por Luis de Robles y

---

demostraciones de la industria estadounidense por conquistar el público del hemisferio" (Paranaguá, 1995: 11).

[4] De las revistas cinematográficas mencionadas figuran en la Biblioteca Nacional de Montevideo las siguientes: *Cinema y teatros* (1920-1921), *Semanal Film* (1920-1922), *Cine Revista* (1922-1923), *Vida Teatral y cinematográfica* (1926) y *Uruguay Cinema* (1927-1928). *Cinema. Semanario Cinematográfico* (1923-?) me fue posible datarlo a partir de algunos números de mi colección privada. El resto de los datos fueron tomados de Duarte, "Los pioneros del espectáculo público", 153-170, citado en bibliografía.

[5] "Operating in the transitional area between economics and economics of discourse, these journals supported the rise and implantation of cinema in the urban landscape". Traducción mía. (Bruno, 1993: 24).

[6] El corresponsal uruguayo de la revista *Cine-Mundial* identifica, bajo el apartado "Publicidad" de su artículo "Crónica del Uruguay", las revistas mencionadas y señala, de la prensa periódica local sólo el diario *La Noche*, el único "que se ocupa de lo que acontece en la escena muda", agregando que "es de felicitar a sus directores por tal iniciativa y esperamos que sus demás colegas sabrán imitar el gesto" (*Cine-Mundial*, 1920, V: 130-131).

Setiembre W. Altuna[7], aparece en octubre 1920 y va hasta enero de 1921, es de formato pequeño, diez páginas y tapas que alternan a figuras locales, principalmente del teatro argentino, actores y actrices de Hollywood. La revista presenta, en su carátula, una larga lista de colaboradores, pertenecientes a la ciudad más letrada del momento –Edmundo Bianchi, Alfredo Varzi, Emilio Frugoni, Ulises Favero, José Pedro Bellán y Cyro Scoseria– gesto por lo menos llamativo en un ámbito como el cinematográfico que solía despertar la más atenta indiferencia de los doctos. Dos años más tarde Horacio Quiroga escribiría "Los intelectuales y el cine", publicado en *Atlántida*, sintetizando la situación en la conocida frase "el intelectual […] no confesará jamás su debilidad por un espectáculo del que su cocinera gusta tanto como él" (Quiroga, 1997: 286)[8]. En sus números se trata la tensión entre el teatro y cine, declinada en debates sobre la situación del teatro nacional[9] y la acelerada consolidación del cine en la región del Plata, contemplando –vestigio o remanente de la cultura generalista– secciones dedicadas al automovilismo y el box. Su conversión casi inmediata, en el n. 8, a "revista rioplantense" que "se vende al público en los salones de Montevideo y Buenos Aires", no impide, sin embargo, su cierre definitivo al número siguiente[10].

Semanal film, dirigida por Tato Lorenzo y Luis Beltrán, sale en setiembre de 1920[11], de formato grande y estética más cuidada que la anterior y luce, con pocas excepciones, estrellas del cine norteamericano[12]. A diferencia de *Cinema y Teatros*, su objetivo es responder a la demanda, como establece en su primer número, de una "publicación específica de la cinematografía" para las "miles de personas que son habitués de todos los días", aunque abre su espacio a los problemas del gremio − "los dueños de biógrafos

[7] *Cinema y teatros. Semanario teatral y cinematográfico*, n. 1, 08/10/1920. Directores: Luis de Robles, Setiembre W. Altuna. Administrador: Vicente Agrelo. Secretario de redacción: Jaime Pérez Gongoroso. Redacción y administración: Andes 1313. Colaboradores: Edmundo Bianchi, Alfredo Varzi, doctor Emilio Frugoni, Ulises Favero, José Pedro Bellán, Cyro Scoseria, José P. Blixen Ramirez, manuel Romero, Juan Carlos Rodríguez Prous, Calderosso, Ignacio Perez Benitez, Miguel H. Escuder, Julio Iturbide, y otros. Colaboradores artísticos: Miciano y Guevara. En el artículo "Algo sobre los templos laicos del cine", de Alicia Migdal 147-148, aparece la reproducción fotográfica de otra revista, *Cine y Teatros*, fechada junio de 1921, en su segunda época. Podría tratarse de la misma publicación con un título ligeramente modificado, algo que sucedía con frecuencia en la época, sin embargo en la Biblioteca Nacional de Montevideo no se encuentra.
[8] El artículo aparece en *Atlántida*, el 10 de agosto de 1922, aquí cito la recopilación de artículos de Horacio Quiroga que figura en la bibliografía.
[9] Ver: Varzi, Alfredo. "El teatro nacional: su progreso, su porvenir. Interesantes declaraciones del señor Alfredo Varzi" (*Cinema y Teatros*, I, 9: s.p.).
[10] La fecha de cierre corresponde al acervo de la Biblioteca Nacional de Uruguay.
[11] *Semanal film. Revista ilustrada de cinematografía y aventuras policiales*, n. 1, 09.1920. Redactores: José Tato Lorenzo y Luis Beltrán. Dibujante: Otto Koch, Adm.: Eugenio Almada. Redacción: Florida 1528 (Imprenta Latina).
[12] Una de las excepciones es el estreno en nuestro país de la producción argentina *Juan sin ropa*. (*Semanal Film*, 1921, II: 48).

(…) cada día más apremiados por los inspectores de espectáculos públicos" (*Semanal Film*, 1920, 1: s.p.)−, balance que mantendrá a lo largo de su existencia. Con un plantel de colaboradores numeroso, aunque los artículos −ratificando la problemática legitimación cultural del medio, no se firman o figuran con pseudónimo− y traducciones de notas de revistas extranjeras, *Semanal Film* publica y discute noticias de cine mundial, argumentos de películas y correo de lectores, además de proponer y fomentar, de manera consistente, un proyecto concreto de cinematografía uruguaya[13]. La revista atiende asimismo −como hace *Imparcial Film* para la Argentina− a los contactos, contratos y viajes de los agentes del sector: ofreciendo a los lectores una suerte de *tracking* minucioso de distribuidores, directores, actores y películas, y revelando, sin entrar en verdaderas polémicas o denuncias, las dinámicas de alianzas y rupturas del sector.

De monopolios y resistencias: La Paramount y la polémica rioplatense

Los participantes del altercado por el pasaje del contrato con la Paramount son, de la parte uruguaya, las mencionadas *Semanal Film*, en sus últimos números, y *Cine Revista*; del lado argentino *Imparcial Film*. *Revista Cinematográfica Argentina*, *Excelsior* y *Cine gaceta*. De las tres revistas bonaerenses sólo *Imparcial Film* está disponible en los archivos consultados[14], de modo que en el caso de las otras dos publicaciones, me voy a servir de las citas que aparecen en la uruguaya *Cine Revista*; citas-residuo −seguramente vandalizadas y banalizadas− pero única clave para la recuperación del registro no disponible, por lo menos en este estadio de la investigación.

"No obstante habérsenos anticipado por el señor Glücksmann la noticia de haber adquirido su casa las exclusividades que la marca Paramount produzca durante el período de abril de 1922 a marzo de 1923, no quisimos dar la información concreta, esperando que no fuera exacta" se lee en el artículo anónimo, "La moral y los negocios. Lo de la Paramount. ¿De nuevo la guerra?", publicado por *Imparcial Film* (*Imparcial*

---

[13] En las páginas de *Semanal Film*, partir del número 23, de febrero de 1921, empiezan a figurar artículos y cartas del lector centrados en la necesidad de crear una cinematografía nacional. Pocos números más tarde se proyecta la formación de un club cinematográfico para el intercambio de información, la escritura de guiones, la formación de actores, etc. El artículo que da inicio al proyecto es: J. J. P. G. M. (1921), "Formar un club cinematográfico" (*Semanal Film*, II, 28: s.p.).

[14] En los archivos consultados –Biblioteca Nacional de Uruguay, Biblioteca Nacional de la República Argentina y Biblioteca y Centro de Documentación del Museo del Cine– no figura ninguna de las dos revistas. Algo que corrobora los datos de Maldonado: *Excelsior* no se encuentra en bibliotecas o cinematecas argentinas (Maldonado, 2006: 57) y *Cine gaceta* no es citada en su libro.

Film, 1922, 142: 4), iniciando lo que se convertirá en el debate del año. El cronista anónimo concibe el contrato de exclusividad entre Glücksmann y Paramount, anteriormente en manos de la Sociedad General Cinematográfica[15], como quiebre del "pacto de honor" entre las dos casas distribuidoras alegando que

> cualquier comerciante en películas era muy dueño de disputar y obtener esa exclusividad, cualquiera menos la casa Glücksmann favorecida moral y materialmente por la Sociedad General en forma pública y notoria, al prestarle su apoyo para librarse de una mortal encrucijada a que la llevaron sus afanes de monopolio y sus planes de trustificación, acentuados después del conflicto gremial (*Imparcial Film*, 1922, 142: 4).

El pacto mencionado se puede rastrear en la temporada de 1920 en que la Sociedad de Empresarios se enfrentó en Buenos Aires a las mayores distribuidoras −La Sociedad General Cinematográfica, Max Glücksmann y Sáenz y Cía.− y estas se unieron para la ocasión[16]. El artículo define a Glücksman "cliente aliado y enemigo embozado, que acecha el paso en la callejuela con intenciones nada cristianas" volviendo sobre ataques previos de orden antisemita[17].

La uruguaya *Semanal Film* parece responder tácitamente a *Imparcial Film* en lo que sería su penúltimo número, con un reportaje a Bernardo Glücksmann, director de la filial uruguaya, centrado en la adquisición de "nuevas marcas". Significativamente, la nota empieza "atravesada" por el viaje a Buenos Aires: "cuando la semana pasada partió para Buenos Aires don Bernardo Glücksmann nos prometió formalmente concedernos una hora a fin de hilvanar un reportaje para *Semanal Film*" (*Semanal Film*, 1921, 70: s.p.). La ida y vuelta *real* acompasa la ida y vuelta *periodística* que supone esta misma nota. Glücksmann explica en la entrevista la superioridad de Paramount Artcraft y da detalles del contrato con la empresa difundiendo, como lo hacía en los anuncios de la prensa, su mapa de distribución: Argentina, Uruguay, Paraguay, Chile, Bolivia y Perú. La entrevista no deja de ser señalada por *Imparcial Film* del 31 enero 1922, que se

---

[15] Las producciones Paramount, dice la misma nota, las "hiciera conocer en nuestro país la Sociedad General Cinematográfica, la más seria y prestigiosa alquiladora de este continente, quien impuso la mencionada marca a fuerza de habilidad y muchos centenares de miles de pesos gastados en propaganda, de los que esperaba beneficiarse legítimamente con una producción triunfante" (*Imparcial Film*, 1922, 142,: 4).
[16] Ver: s.n. "¿Dónde está el Trust? Pacto de honor" (*Imparcial Film*, 1920, 63: s.p.).
[17] Ver: "Max Glücksmann, demasiado judío" aparecido en el n. 79 de *La película* (Maldonado, 2006: 59).

refiere a "cierta revistita que en Montevideo vive al amparo de la casa, por lo cual no tiene el apoyo de las demás alquiladoras de aquella plaza" y advierte "al oficioso defensor que tiene sus peligros meter el dedo en el ventilador cuando está girando", instaurando un tono infantil que durará toda la polémica de uno y otro lado del río (*Imparcial Film*, 145: 24).

Nada nuevo en el ataque de la prensa a Max Glücksmann, pero sí en los efectos que tiene sobre la hemeroteca uruguaya: la transformación de *Semanal film* −una revista plural e ideológicamente en línea con la construcción de un espectador moderno, inevitablemente "colonizado" por la oferta norteamericana, pero atento y confiado en una posible cinematografía nacional− en *Cine Revista* dirigida, como la anterior, por Tato Lorenzo, pero pensada para responder, directamente, a los medios bonaerenses y esta vez completamente funcional a la empresa de Glücksmann[18]. *Cine Revista* cambia la propuesta no sólo en su apariencia –se reduce el formato y la diagramación–, sino en el programa: se disuelve el plantel de colaboradores, o por lo menos no aparece la polifonía que los pseudónimos postulaban, y se quiebra la imparcialidad que había caracterizado la actividad de la anterior, restringiendo su target al gremio cinematográfico y ajustando, en líneas generales, su existencia al tiempo que dura el contrato Glücksmann-Paramount en cuestión: de abril de 1922 a marzo de 1923[19]. El período coincide, además, perfectamente, si pensamos en las relaciones de poder en el medio uruguayo, con el proceso de fundación del Centro Cinematográfico del Uruguay, en 1922, y la consolidación del liderazgo en él de Bernardo Glücksmann, presidente de 1923 a 1959, tras un breve periodo inicial cumplido por Demetrio del Cerro (Saratsola, 2005: 32).

El primer número de *Cine Revista* luce en la tapa la foto del director Cecil B. De Mille −algo poco común en una época que prefería atraer al público-fan con actores y actrices de moda− y la explicitación de su calidad de "número especial dedicado a la Paramount" (*Cine Revista*, 1922, 1: s.p.). Se entiende en este marco −aunque la dinámica no cambie en las siguientes entregas− que la docena de artículos que la componen estén centrados, obsesivamente, en la defensa de Glücksmann y la difusión de los films Paramount. El número abre, programáticamente, con la pregunta "¿Por qué

[18] *Cine Revista*. Año I, n. 1. 15/02/ 1922, "aparece el 1 y el 15 de cada mes". Editor: J. Tato Lorenzo.
[19] *Cine Revista* interrumpe la publicación en enero de 1923 y la retoma, con solo dos números en setiembre de 1923.

‘cierta prensa ataca’ a Max Glücksmann?”, contestando que “mientras se elevan más y más los valores *morales* y *comerciales* de Max Glücksmann, la caravana de envidiosos y de los derrotados, ladra y ladra… La acción de la envidia, y el derecho al pataleo de los vencidos, son una misma cosa” y se agrega que “en vez de sostener campañas periodísticas a base de calumnias y de intrigas, mejor harían los rivales de Max Glücksmann, en luchar honestamente por triunfar, que en el campo comercial como en todos los campos, la *lucha noble no crea rencores ni genera odios*” (*Cine Revista*, 1922, 1: s. p., cursivo mío). Oponiendo la lucha noble a una más espuria, se denuncia aquí “la política del aviso forzado” que explicaría cómo se gestan “las frases teatrales y las pomposas incitaciones a construir un block contra Max Glüksmann” (*Cine Revista*, 1922, 1: s. p., cursivo mío). Llamado que ratifica −estamos siempre en el fascículo uno− la cita de la revista *Excelsior,* que define a Glücksmann como “terrible pulpo que todo lo quiere abarcar y dominar” convocando a los exhibidores a “adherirse al block” contra el exhibidor y abandonar “todo propósito de neutralidad” porque “desconocer el peligro es grave imprudencia” (*Cine Revista*, 1922, 1: s. p.). Entre tanta ofensa y defensa encarnizada, se destaca la traducción de un artículo aparecido en *The Moving Picture World* (1907-1927), la revista más reconocida a nivel mundial y una de las más antiguas especializadas en cine. El artículo detalla el contrato de Glücksmann con Paramount y una foto de Jacobo Glücksmann y E.E. Shauer, director del Foreing Department de la Paramount, en el momento de su firma completa lo escrito. La construcción de la foto no deja nada al azar: los dos hombres figuran en idéntica posición e idéntica ocupación: cada uno con su contrato, cada uno con su pluma. Tras ellos se divisa el mapa de Europa −¿el objetivo primero o último de Paramount?−, pero la inscripción bajo la foto “corrige” la imagen: “exclusividad para Argentina, Uruguay, Paraguay, Chile, Bolivia y Perú” y más abajo del recuadro se lee, insistiendo sobre la inclusión, que “estos países sudamericanos serán atendidos con preferencia en virtud de este nuevo contrato” (*Cine Revista*, 1922, 1: s. p.). He aquí la inserción latinoamericana en el planisferio “trustificado” de la Paramount en texto e imagen[20]. Se instala, desde el número inaugural, asimismo, una polémica de sabor “estético” concentrada en el estreno de la película *Los enredos de Anatol* (*The Affairs of Anatol*, 1921), de Cecil B. De Mille, distribuida, por supuesto por Paramount. El film instauraba una nueva modalidad de

[20] Por un estudio del proceso de trustificación norteamericano ver el volumen *Antitrust in the Motion Picture Industry. Economic and Legal Analysis*, de Conant, citado en bibliografía.

casting y fue uno de los films de mayor presupuesto de la compañía[21]. La polémica dura, por lo menos, seis intercambios, y es ocasión para la puesta a prueba de la –débil– *batería crítica* utilizada de los dos lados, pero especialmente para la discusión sobre los efectos, en los mercados locales, de las superproducciones.

Sin mencionar la película o el contrato Glücksmann-Paramount, *Imparcial Film* publica "La crisis cinematográfica. Causas del encarecimiento de las películas. Misión del público y los exhibidores", donde trata el problema de la carestía de las películas norteamericanas en el mercado argentino en el cual, a diferencia de otros europeos o latinoamericanos, falta "un convenio serio para no disputarse las exclusivas" (*Imparcial Film* 1922, 147: 5)[22]. El artículo plantea como estrategia resistente, el retorno al consumo de producciones europeas, de menor precio, como vuelta a la idea misma de *cine* en cuanto espectáculo popular porque "el abaratamiento del espectáculo […] es la única forma de convertirlo en lo que ha sido y será: una diversión, todo lo artística y barata que pueda ser" (*Imparcial Film* 1922, 147: 5) [23]. La unión de fuerzas entre empresarios y consumidores debía estar a la base del proyecto:

> Si los americanos no quieren entender de un modo, comprenderán de otro, pues se ha llegado a un punto en que, dejarse estar y no adoptar enérgicos temperamentos equivale a una próxima debacle del espectáculo cinematográfico. Cuando los verdaderos interesados −empresarios y público− hagan sentir su desacuerdo con esa verdadera especulación que es la carestía de las cintas, se restablecerá la normalidad y así como hoy están expuestos a perder, mañana ocurrirá lo contrario. Comiéncese, desde la próxima temporada a practicar lo que hemos dicho y bien pronto tendrá cada cual el premio o el castigo correspondiente (*Imparcial Film* 1922, 147: 58).

---

[21] El film tenía la particularidad de ofrecer un formato que sustituía el viejo sistema de los dos protagonistas famosos, como ejes del film, por el de doce estrellas, implantado para multiplicar los atractivos en escena. El procedimiento, aún excluyendo los medios que involucran a esta polémica – viciados por el debate principal– parece no haber tenido el éxito esperado. Por la promoción del film y su crítica ver: "El señor de Mille en los Enredos de Anatolio" (Quiroga, 1997: 221-223).

[22] El artículo menciona a Francia, Alemania, Inglaterra, Brasil o México, donde los alquiladores obtuvieron el 50 por ciento de rebaja en el precio.

[23] No extraña que parte de las críticas al film de De Mille tengan, más adelante idéntica matriz económica. En "Ha fracasado Cecil B. De Mille en la película *Los enredos de Anatol*?", entre los reportes de los "exhibidores yanquis" aparece este *mensaje*: "Los exhibidores no deberían dejarse sorprender por una cosa que, como ésta, ha sido exageradamente estimada. A un precio razonable es, simplemente, buena; pero el que pagamos nosotros no era razonable, por eso, todo resulta malo" (*Imparcial Film*, 1922, 159: 7).

El artículo anticipa la recepción problemática de tal medida entre un público acostumbrado a la moderna estética hollywoodiana: “al principio, el público no [verá] con agrado el cambio, pero si se le hacen compensaciones en el precio, como es lógico, se irá *acostumbrando* a la técnica y a los intérpretes europeos, como pasaba antes de la guerra, cuando la única marca americana aceptada era la Vitagraph”.

Cine Revista responde parodiando la propuesta europea:

> No alquile películas modernas Paramount, producciones superiores, en virtud de notables progresos introducidos en estos últimos meses, sino películas viejas, mediocres, por no decir malas… Vd. tiene la obligación de luchar al lado nuestro contra Max Glücksmann […] Ved a vuestros hijos en la miseria ¡oh descuidados cinematografistas! … ¡Hubierais oído el trueno de la verdad, como Saúl en el camino de Damasco, y triunfantes hoy estaríais sobre el temible ogro que todo lo domina… Guerra, guerra a Glücksmann, mientras hay tiempo, por ‘vuestros hijos’ y ‘nuestros negocios’ (*Cine Revista,* 1922, 2: s.p.)

Para la 1ª quincena de abril, *Excelsior* cambia su directorio, según se informa desde *Cine Revista* y sale del debate, y entra *Cine Gaceta*, también bonaerense (*Cine Revista*, 1922, 4: s.p.), que en adelante *Cine Revista* llamará *Chisme-Gaceta* “porque solo chismes de vieja comadre y afirmaciones en el aire trae el mentado organillo”, además de ser “vocero defensor de los tiburones contrabandistas de películas, lobos disfrazados de corderos, y de los mariscales sin gente, pastores sin rebaño, del gremio cinematográfico” (*Cine Revista,* 1922, 4: s.p.). Un mes más tarde, la revista uruguaya publica, traducido, otro artículo de *The Moving Picture World*, donde se vuelve sobre el contrato con la empresa, pero en especial hace hincapié en la presencia mediática de la compañía en Latinoamérica. La “activa propaganda de las películas Paramount, incluidas en su contrato” incluye el anuncio “ruidos[o] en el frente de sus numerosos salones” y la proliferación de “pequeños y grandes carteles colocados en ventajosas posiciones” (*Cine Revista*, 1922, 6: s.p.). La nota consigna, asimismo, cómo

> infinitos carteles […] colocados en espléndidas posiciones a través de toda la ciudad, ponen en conocimiento del público el nuevo contrato para la distribución de los films Paramount. Similares campañas de propaganda son realizadas en Uruguay, Paraguay, Chile, Perú y Bolivia, donde la casa

> Glücksmann tiene establecidas importantes sucursales de notoria importancia (*Cine Revista*, 1922, 6: s.p.).

Si no es evidente el objetivo de esta edición uruguaya por registrar una propaganda que, confiando en el periodista norteamericano, estaba literalmente a la vista de los ciudadanos/lectores de esta región, menos oscuro es el de los productores de la Paramount, necesitados de asegurarse, por escrito, la *ocupación* concreta. Como sucedía con la firma del contrato en el artículo inaugural, aquí el texto que describe a "nuestras ciudades" tapizadas de propaganda cinematográfica, marca también el territorio conquistado, diseña el mapa cubierto.

De otro tipo de inclusión en el mapa se ocupa, de mayo a agosto de 1922 *Imparcial Film*, instituyendo la sección "De Montevideo" con noticias sobre los estrenos de la capital uruguaya, la recepción de las películas en la capital y los traslados de los exhibidores y productores. El corresponsal uruguayo anuncia en "Reacción necesaria. Los estrenos en Montevideo" la instalación de la norteamericana Universal y New York Film (*Imparcial Film*, 1922, 171: s.p.)[24], denunciando el desfasaje y la dependencia del mercado uruguayo con respecto al bonaerense y describiendo, pormenorizadamente, el rol de las distribuidoras del medio, como Oliver y Cía., Fox, Sud Americana y Natalini que "no pueden gestionar copias para Montevideo" de manera simultánea con Buenos Aires (*Imparcial Film*, 1922, 171: s.p.)[25]. La nota menciona a Glücksmann como excepción, "la única digna de llamarse nacional, pues es la única que aquí no depende de Buenos Aires para estrenar: sus cintas se estrenan simultáneamente y muchas veces antes que en Buenos Aires" y sólo "exhibe en Montevideo copias nuevas, flamantes" (*Imparcial Film*, 1922, 171: s.p.). Para agosto de 1922, sin embargo, la oposición de *Imparcial Film* a Glücksmann había terminado. En setiembre vuelven a sus páginas los avisos del "Programa Max Glücksmann Extraordinario" y, como se había adelantado al principio, *Cine Revista* desaparece del mercado[26].

---

[24] Los firmantes del contrato son Monroe Isern y Marcel Morhange, gerente de la New York Film Exchange.

[25] La fuente anónima considera que la ventaja de los estrenos simultáneos en las dos ciudades sería la posibilidad de "utilizar" la publicidad en las dos orillas porque "aquí, en Montevideo –escribe– se leen mucho las revistas y periódicos argentinos. Si estrenan en seguida, la mitad del reclame está hecha, pues los lectores de esas revistas sabrán que ese film tuvo gran éxito en Buenos Aires" (*Imparcial Film*, 1922, 171: s.p.).

[26] En 1925 la empresa Paramount se instala directamente en Montevideo (Saratsola, 2005: 18).

De la polémica verbosa, exuberante y por momentos pueril sintetizada aquí, emerge una compleja tensión de fuerzas que “ocupan” el espacio del papel, como había ocupado y estaba ocupando, la industria cinematográfica, el espacio de la ciudad, la casa, las instituciones y los objetos simbólicos latinoamericanos −la vanguardia literaria, por ejemplo, va a ser terreno fértil de su penetración en el imaginario colectivo−. Una tensión declinada, poco pacíficamente, entre los sistemas de producción y distribución de los países de la región, incluidas las más o menos logradas “apropiaciones culturales” (Santa Cruz, 2006: 1) y, fundamentalmente, la “invasión pacífica” norteamericana, como la llamaría el poeta mexicano Alfonso Junco en 1929 (Borge, 2005: 116).

Adenda: el espacio (simbólico) conquistado

A más de un año de finalizada la polémica, en diciembre de 1923, *Imparcial Film* publica una tapa singular (*Imparcial Film*, VI, 241). En los tonos de la bandera norteamericana, blanco, azul y rojo, aparece una Dorothy Dalton –artista de la compañía Paramount– “intervenida”. Su rostro fotografiado se *mejora* con el dibujo de su cuerpo: en sus manos tiene un número abierto de *Imparcial Film*. La imagen reproduce la ya clásica *mise en abyme* que las revistas norteamericanas incluían a menudo en sus servicios fotográficos y propagandísticos: sentadas, cómodamente, en sus sillones o al frente de sus autos las divas y divos se presentaban como lectores y lectoras de revistas cinematográficas en una suculenta confusión de roles donde el protagonista era también lector y, en última instancia, como la masa, fan. Y aunque Dalton mire al público en lugar de leer la revista, la actriz comulga, simbólicamente, con un *nosotros* fans argentinos y, quizá también, montevideanos. La necesidad de las productoras cinematográficas hollywoodianas de ocupar, literalmente, el mapa latinoamericano, privilegiando el espacio de la ciudad a través de una propaganda agresiva en la difusión de sus películas, parece tener aquí su contraparte. Como había hecho Quiroga, a nivel literario, con su Dorothy Phillips[27], la tapa de *Imparcial* juega, para el imaginario colectivo rioplatense, con una “conquista invertida” (Mejías-López, 2009): la revista bonaerense se transforma a través de la imagen en parte de la cotidianidad y el ocio de la estrella norteamericana. Y, a través de ella –metonimia de un todo indefinido– quizá se disemine por el mundo.

[27] Quiroga, Horacio. “Miss Dorothy Phillips, mi esposa” (*La Novela del Día*, 1919, 12).

Bibliografía

Conant, Michael (1960), *Antitrust in the Motion Picture Industry. Economic and Legal Analysis,* Berkeley/Los Angeles, University of California Press.

Duarte, Jacinto (1952), "La propaganda cinematográfica. Sus pioneros y sus sistemas" y "Los pioneros del Espectáculo Público. Vidas y milagros de los empresarios, exhibidores y propagandistas", en *Dos siglos de Publicidad en la historia del Uruguay*, Montevideo, s/e, pp. 115-171.

Dux, (1922), "Ha fracasado Cecil B. De Mille en la película *Los enredos de Anatol*?", *Imparcial Film,* IV, 159, Mayo.

Barrán, José Pedro (2011), *Historia de la Sensibilidad en el Uruguay,* Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental.

Borge, Jason (2005), *Avances de Hollywood. Crítica cinematográfica en Latinoamérica, 1915-1945,* Buenos Aires, Beatriz Viterbo.

Bruno, Giuliana (1993), *Streetwalking on a Ruined Map. Cultural Theory and the City Films of Elvira Notari,* Princeton, Princeton University Press.

J. J. P. G. M. (1921), "Formar un club cinematográfico", en *Semanal Film,* Montevideo, II; 28, Marzo.

Lusnich, Ana Laura (2011), "Pasado y presente de los estudios comparados sobre cine latinoamericano", en *Comunicación y Medios,* Santiago, 24, pp. 25-42.

Maldonado, Leonardo (2006), *Surgimiento y configuración de la crítica cinematográfica en la prensa argentina (1896-1920),* Buenos Aires, iROJO Editores.

Mejías-López, Alejandro (2009), *The Inverted Conquest. The Myth of Modernity and the Transatlantic Onset of Modernism*, Nashville, Vandervilt University Press.

Migdal, Alicia (1999), "Algo sobre los templos laicos del cine", en *Los veinte: El proyecto uruguayo. Arte y diseño de un imaginario 1916-1934,* Gabriel Peluffo Linari, coord., Montevideo, Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, pp. 147-148.

Paranaguá, Paulo Antonio (1995), "El cine silente latinoamericano, primeras imágenes", en *Cien años de cine latinoamericano 1896-1995,* Rafael Acosta de Arriba, ed., La Habana, Ediciones ICAIC, 9-14.

Quiroga, Horacio (1997), *Arte y lenguaje del cine*, Buenos Aires, Losada.

-------------------- (1919) "Miss Dorothy Phillps, mi esposa", en *La novela del día,* Buenos Aires, I, 12, Febrero.

Saratsola, Osvaldo (2005), *Función completa, por favor: un siglo de cine en Montevideo*, Montevideo, Trilce.

Santa Cruz, Eduardo (2006), “El nuevo arte de la oscuridad. El cine en la sociedad chilena a comienzos del siglo xx”, en *UNIrevista* , 1, 3, Julio, pp. 1-14.

s.n. (1920), “Crónica del Uruguay”, en *Cine-Mundial,* New York, V; Enero-Diciembre.

s.n. (1922), “La moral y los negocios. Lo de la Paramount. ¿De nuevo la guerra?”, en *Imparcial Film*, Buenos Aires, IV, 142, Enero.

s.n. (1921), Un reportaje interesante”, en *Semanal Film*, Montevideo, III, 70, Enero.

s.n. (1922), “Informaciones cinematográficas”, en *Imparcial Film,* Buenos Aires, IV, 145, Enero.

s.n. (1922), “¿Por qué ‘cierta prensa ataca’ a Max Glücksmann?”, en *Cine Revista*, Montevideo, I, 1, Febrero.

s.n. (1922), “La crisis cinematográfica. Causas del encarecimiento de las películas. Misión del público y los exhibidores”, en *Imparcial Film,* Buenos Aires, IV, 147, Febrero.

s.n. (1922), “Con el látigo”, en *Cine Revista*, Montevideo, I, 2, Marzo.

s.n. (1922), “Puntos…”, en *Cine Revista,* Montevideo, I, 4, Abril.

s.n. (1922), “El contrato de Max Glucksmann con la Paramount”, en *Cine Revista*, Montevideo, I, 6, Mayo.

s.n. (1922), “Reacción necesaria. Los estrenos en Montevideo”, en *Imparcial Film*, Buenos Aires, IV, 171, Setiembre.

s.n. (1920), “¿Dónde está el Trust? Pacto de honor”, en *Imparcial Film*, Buenos Aires, II, 63, Julio.

Varzi, Alfredo (1921), “El teatro nacional: su progreso, su porvenir. Interesantes declaraciones del señor Alfredo Varzi”, en *Cinema y Teatros,* Montevideo, I, 9, Enero.

II Simposio Iberoamericano de estudios comparados sobre cine y audiovisual: perspectivas interdisciplinarias. Debates del cine y la historia

Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE) Red de Investigadores sobre Cine Latinoamericano (RICiLa)

ISBN 978-987-3617-02-7

Comedias industriales en Brasil y Argentina - una comparación

Flavia Cesarino Costa

El objetivo de este trabajo es iniciar una comparación entre comedias argentinas y brasileñas de las décadas de 1930, 1940 y 1950. Mi punto de partida es una cuestión doble, es decir, las relaciones y antagonismos, tanto de clase como también de género, tal como aparecen en algunas tramas de estas películas. Buscaré analizar, en algunos ejemplos de estas dos cinematografías, formas de resolución de estos conflictos y la manera como se configuran diferentemente, para buscar conexiones con sus respectivos contextos político-históricos y con las distintas formas de entender y hacer cine en cada uno de estos dos países. Esta es una investigación que se inicia y que ha avanzado un poco en cuanto al cine brasileño[1], pero que aún va despacio en relación al cine argentino, por lo que ya me disculpo si digo alguna atrocidad sobre esta cinematografía que recién he empezado a conocer mejor.

La metodología de este trabajo se inicia, por lo tanto, por este camino aparentemente sencillo: partir de una cuestión y buscar como ella aparece en películas del período clásico-industrial de los dos países. Pero eso no garantiza ni perfecta simultaneidad ni perfectas similitudes, porque ya de inicio es una comparación entre situaciones que no son iguales, ni contemporáneas entre sí. Habría que recordar que el desarrollo urbano e industrial de Argentina, así como el crecimiento de la producción cinematográfica, se ha impulsado en los años 1930s y 1940s, mientras que en Brasil la industrialización y

[1] Este trabajo se ha beneficiado de discusiones con mi supervisor de post-doctorado en la Universidade de São Paulo entre 2004 y 2007, Prof. Dr. Ismail Xavier, y más recientemente con mi colega de Departamento, Prof. Dr. Arthur Autran, a quienes agradezco. Agradezco también a Mónica Villarroel la revisión del español.

modernización más intensa de algunas áreas, que resultaran en estímulo a la actividad cinematográfica, solo tomarán fuerza en los años 1950s.

Con la llegada del sonido a inicios de la década de 1930 se abrieron oportunidades semejantes para el desarrollo de una industria cinematográfica en los dos países: en Argentina fueron creadas las productoras Sono Film (1931), Lumiton (1933) y Río de La Plata (1934) mientras que en Brasil nacieron Cinédia (1930), de Ademar Gonzaga, Sonofilms (1930), de Alberto Byngton y Brasil Vita Filmes (1933), de Carmen Santos. No obstante, como afirma Arthur Autran en entrevista a Carlos Haag, los resultados fueron bastante diferentes (Haag, 2012: 74-77).

Como se sabe, entre 1933 e 1942 el cine argentino ha vivido su *época de oro*, enfrentando la competencia hollywoodense con películas que apelaban al gran público, apoyadas en las tradiciones de la cultura popular como los sainetes y el tango. Estas películas hicieron una relectura de la tradición del melodrama popular y crearon argumentos en que frecuentemente se presentaba una clara división de clases en la sociedad argentina, con la oposición polarizada entre personajes ricos y malvados, identificados con una cultura elitista y antinacionalista, y personajes pobres pero nobles, trabajadores y nacionalistas.

Mattew Karush demuestra como la ambigüedad interna de estas películas ha conquistado las masas porque, a pesar de ser conservadoras, ellas “tendían a reproducir una imagen de una sociedad argentina profundamente dividida en clases sociales” (Karush, 2012: 11). Según Karush, la estrategia de utilizar el tango y el sainete en las películas ha sido útil para la industria del cine por su popularidad, pero al mismo tiempo daban a las películas una obvia connotación de clase, porque eran formas culturales explícitamente despreciadas por las élites y dirigidas a las clases bajas (Karush, 2007: 302).

Algo muy distinto pasó en Brasil. Allá, al contrario, los argumentos de las películas que llegaron a disfrutar de público en los años 1950s no tendían, como pasó en la Argentina de los años 1930s, a la confrontación de clases, sino más bien a formas de resolución de conflictos que resultaban en consenso, que borraban las connotaciones de clase y reducían las rivalidades de grupos a antagonismos personales. Ya en los años 1940s, el

gobierno Vargas realizó toda una estrategia de patrocinar un tipo específico de música, la samba, y hacerlo no solo sinónimo de música brasileña, como también una poderosa arma de inclusión e identificación, basada en la idea de un "carácter nacional" asociado a un pueblo alegre y pacífico.

Es curioso, por otra parte, que en cuanto a las disputas entre hombres y mujeres, o sea, rivalidades de género, sea en el ámbito social sea dentro del hogar, aparezcan ejemplos de una resolución aparentemente inversa: conflicto en las películas brasileñas y consenso en las películas argentinas. Estas proposiciones surgen de algunos ejemplos recogidos al azar y que son aún posibilidades no comprobadas, en una investigación que apenas comienza.

En Brasil, no hay producción industrial de cine en las décadas de 1930 y 1940. El cine de ficción desaparece en todas las regiones menos Río de Janeiro, porque ahí con la actividad radiofónica intensa empiezan a ser producidos musicales carnavalescos y comedias adaptadas del teatro en los estudios Cinédia y Sonofilmes, que tuvieron éxito por incluir la música popular en sus películas. Ahí se va a delinear poco a poco el género cinematográfico que reconectará el público brasileño con el cine en los años 1950s: la chanchada carioca. Pero en estos inicios los productores no tenían mucho éxito en transformar la aceptación popular de estos musicales en una actividad industrial. Las películas eran fabricadas en los estudios cariocas de forma casi artesanal, y despertaban el desprecio de los críticos (Galvão e Souza, 1984: 477).

En otras partes del país, la actividad cinematográfica se mantuvo únicamente por la actuación del gobierno Vargas, que en 1932 redujo las tasas de importación para la película virgen y dispuso como obligatoria la exhibición de cortometrajes nacionales en cada función, lo que aseguró la supervivencia de realizadores y laboratorios. Aunque, al mismo tiempo, el gobierno aseguró a los exhibidores reducciones en las tasas de importación de películas extranjeras. Entre el inicio de los años 1930 hasta el final de la década de 1940 la actividad cinematográfica paulista sobrevivió con la producción de documentales, en especial los noticieros cinematográficos, que sostenían la ideología oficial del Estado Novo a través del Departamento de Prensa y Propaganda (DIP). La censura se vuelve sistematizada y el gobierno exige orientar los temas y la estética de las películas. Como explica Arthur Autran, la acción del Estado perjudicó la actividad

del cine como industria “al retirar del cine la oportunidad de regularse por las leyes de mercado y no perder su libertad creativa” (Haag, 2012:76).

Si los productores argentinos tenían larga experiencia con la distribución cinematográfica, así como con la relación comercial con el público popular, sus pares brasileños prefirieron aceptar tanto la condenación de la crítica cinematográfica a la conexión del cine con la cultura popular, como también las demandas educativas y políticas del gobierno Vargas, fabricando películas totalmente divorciadas de cualquier preocupación comercial. Entre muchos productores de películas, e incluso entre los críticos más importantes de Brasil, existía un rechazo bastante elitista en relación a la presencia del teatro de revista y de la música popular, lo que alejaba el cine de un compromiso hacia el público. Como resume Arthur Autran, los productores brasileiros tenían dificultades para sobrevivir en razón de los “lazos débiles que existían entre el público y el cine nacional” y por hacer producciones “estandarizadas según los parámetros culturalistas del Estado brasileño” (Haag, 2012:77).

El cine brasileño conocería un período lucrativo de aceptación popular apenas cuando llegó a abrazar las chanchadas al final de la Segunda Guerra, producidas por la Companhia Atlântida, fundada en 1941, justo cuando el cine argentino entró en crisis. Con el éxito de estas comedias musicales, que introducían temas populares y las rutinas del teatro de revista, del circo y del carnaval, los brasileños finalmente se han podido ver a sí mismos en el cine, y respondieron dando lucro a la industria cinematográfica.

El modelo de producción en la Companhia Atlântida era la producción de bajo costo en que todos hacían de todo, para un resultado eficiente. Era una sociedad anónima sin un gran capitalista como apoyo, hasta que en 1946 el más grande exhibidor brasileño, Luis Severiano Ribeiro, empezó a comprar acciones y se tornó el más grande accionista. Con las chanchadas, por primera vez la producción y exhibición de películas brasileñas toma un impulso industrial realmente duradero, con un contacto real con el público y con la cultura popular brasileña. Es por eso que me parece productivo comparar películas de este período con las películas argentinas de los años 1930s.

Un tercer grupo de comedias desorganiza la comparación: son aquellas hechas en São Paulo por las empresas Vera Cruz, Maristela y Multifilmes, que fueran financiadas por

la burguesía paulista. Este grupo tenía una visión distinta: rechazaban las chanchadas por considerarlas vulgares y técnicamente deficientes. La más grande de ellas, la Companhia Cinematografica Vera Cruz fue fundada en 1949, financiada por el industrial italiano Francisco Matarazzo Sobrinho, que estaba ya involucrado con una modernización del teatro paulista con el grupo Teatro Brasileño de Comedia, de tipo cosmopolita y orientado para poner en escena autores clásicos. Él construyó enormes estudios e importó técnicos europeos, comandados por Alberto Cavalcanti y mantuvo actores con contratos millonarios. Las películas producidas por estas empresas resultaban bastante híbridas, mezclando algunos avances técnicos a interpretaciones artificiales, textos problemáticos y puesta en escena deficiente.

Mi propuesta es comentar ejemplos de esos tres grupos de películas, a saber, las comedias porteñas de los años 1930-40s, las comedias cariocas de los años 1945-50s, y las comedias paulistas de los años 1950, como un inicio de comparación. Estos grupos de películas sostienen similitudes y diferencias entre sí, pero todos se basan en una producción de tipo industrial, y mantienen relaciones con un ideal específico de expresión de la nacionalidad. Creo que las comedias cariocas contienen una ambivalencia muy parecida con la tensión entre mensajes subversivos y conformistas, que Karush destaca como obstáculo al que el cine argentino elaborara mitos nacionalistas coherentes y unificados. Propongo aquí hipótesis preliminares a partir de estos ejemplos, aunque he visto una pequeña cantidad de películas argentinas, y no creo posible generalizar nada en este punto. Pero la idea básica es que, sí, hay ambigüedades comparables.

Las comedias porteñas y cariocas parecen ser productos que, aunque no sean exactamente simultáneos, se acercan por tener una producción industrial y comercialmente sustentada y por su identificación con elementos de la cultura popular. Los productores de estas comedias −las porteñas y las cariocas− respondían ambos al público con una valorización de la nacionalidad asociada a la cultura popular y a una frecuente ridiculización populista de los extranjerismos de las élites. Las comedias paulistas, al contrario, procuraban responder más bien a una definición de lo nacional propuesta por críticos sintonizados con el cine clásico y que valorizaba más la excelencia técnica. Las comedias cariocas se acercaban a las comedias porteñas por no tomarse en serio todo el tiempo, y por eso mantener evidente eficiencia narrativa. Las

comedias paulistas, por su parte, como respondían más bien a los críticos que tenían horror a lo popular, pero tenían que obedecer las exigencias de la época, de expresar la nacionalidad, terminaban por folclorizar y estereotipar involuntariamente esta misma la cultura popular, por verla desde afuera. Además de frecuentemente hechas por realizadores extranjeros, las comedias paulistas se tomaban mucho más en serio, lo que las hacía claramente artificiales.

Hay en los tres grupos, algunos temas similares, tales como el choque entre el estilo de vida de ricos y de pobres, asociados respectivamente, por la estructura melodramática, a los personajes malos y buenos. También en todos estos casos se hace un paralelo entre, cultura popular y nacionalismo, por un lado y, por otro, cultura de élite e influencia extranjera, pero de diferentes formas. Haré aquí brevísimos comentarios sobre algunos ejemplos tomados más o menos al acaso, para detectar cuestiones que deberán nortear futuras investigaciones.

En *Mujeres que trabajan* (1938, Lumiton) o *Elvira Fernández, vendedora de tienda* (1942), dos comedias de Manuel Romero, se plantea el tema del conflicto social. En *Elvira Fernández* la protagonista es la hija de un empresario que, inspirada por una estancia en los Estados Unidos, va trabajar de incógnita en la tienda del padre y termina por liderar una rebelión de los empleados contra las crueldades de un gerente sin carácter, que lleva la modernización como una autorización para despidos indiscriminados. Los trabajadores movilizados efectivamente enfrentan al patrón, se van a la huelga y se pelean con los periodistas. Al final, el patrón hace concesiones a los movilizados. "No se puede con esos socialistas", dice en un determinado punto un invitado del empresario al saber que un grupo de empleados le quiere hablar en el momento de la cena. En *Mujeres que trabajan* también se mencionan de forma explícita términos utilizados en las luchas políticas que muy raramente aparecen en películas brasileñas, como "sindicato", "izquierdas", "Carlos Marx" o mismo el término "socialismo". En esta película, la pensión donde vive un grupo de empleadas de una tienda funciona como microcosmos de los choques de clase. Los conflictos empiezan cuando llega ahí Ana María, niña rica que ha perdido todo y que tiene que trabajar y vivir en la pensión donde vive su chofer. El argumento se transforma en un choque entre el patrón y una de sus funcionarias, pero nunca pierde la apariencia de una lucha social más amplia –un poco por la presencia de un personaje socialista, que siempre traduce

los choques entre personajes en términos políticos. "A usted, señorita, no le guardo ningún rencor, es su clase lo que detesto", le dice a Ana María cuando llega a la pensión.

En contraste, se puede tomar la película paulista de Alberto Cavalcanti, *Mujer de verdad* (1954, Kino Filmes). Allí una enfermera se ve obligada a ser bígama cuando un paciente suyo muy rico y playboy la obliga a casarse con él porque no sabía que ya era casada. Cuando la enfermera Amelia se da cuenta de la trampa en que cayó, no cuenta nada a ninguno de los maridos y exige del nuevo marido que la deje seguir trabajando – porque así puede tener las excusas necesarias para tener una vida doble. Su primer marido es un bombero casi analfabeto, afectivo y tradicional. El playboy, marido amoroso pero bobo, obedece a una tía rica, a quien le resulta sospechoso que Amelia trabaje: "Hospital? Trabajar? Pero qué despropósito! Nadie trabaja como voluntario. Todo el mundo que va al trabajo es convocado!" Amelia va a manipular a los dos maridos, sin causar conflicto, pero enredándose hasta que es descubierta y juzgada, como se ve en las últimas escenas de la película. Al juez, en el tribunal, le justificará al final que solo quería que "todos fueran felices"...

Samba en Brasília (1960, Watson Macedo) es una chanchada carioca del final de la década. En ella, los conflictos entre clases sociales terminan en inevitable conciliación. La protagonista es una cocinera blanca y rubia, pero humilde, que vive en la favela. Tereza es porta estandarte en la escuela de samba, y trabaja como cocinera en una casa elegante. Junto a los otros empleados de la casa, ayuda a la señora a estar bien en la vida social haciendo santerías y convenciendo a los ricos snobs que la samba y la alegría son la esperanza de la unión nacional. En cierto momento, enfrenta el elitismo de las niñas ricas, que la quieren humillar por no conocer a los músicos clásicos. Les dice que prefiere bossa nova y empieza a cantar y bailar una samba con carácter ufanístico y con toques jazzísticos hasta que les hace rendirse a la música popular.

La ambivalencia entre la polarización de clase y la integración nacional que Mattew Karush detecta en el cine argentino de los años 1930s, también aparece en las películas brasileñas de los años 1950, pero estas polaridades se resuelven de manera distinta en los grupos brasileño y argentino. Las comedias de Romero, por ejemplo, llegan a frecuentes conflictos, mientras que las chanchadas terminan con diferentes tipos de

conciliación carnavalesca. Además, si en las comedias porteñas el trabajo tiene valor positivo, en las comedias cariocas y paulistas el trabajo aparece como una condenación o como atributo de los que no pueden evitárselo.

Otras diferencias se abren en la lucha entre lo femenino y lo masculino −en este tema, la conciliación brasileña cede espacio a la confrontación, aparentemente más que en las películas argentinas, con el machismo más explícitamente desafiado.

En la película argentina *La doctora quiere tangos* (1949, Sono Film, Alberto de Savalia) el conflicto entre una abuela anticuada y una nieta doctora y moderna, que quiere buscar un cantor de tango para presentarse en la sociedad cultural de que hacen parte, en una pequeña ciudad, va a servir para poner en discusión el papel de la mujer y el papel de la música popular, condenando como anticuadas y antinacionales las barreras a la presencia del tango en los espacios de cultura.

Ahí la cuestión femenina ya aparece tematizada. La doctora enseña a las mujeres lo que deben hacer para tener éxito con los hombres así: "Para triunfar en la vida por el camino que ustedes han elegido, deben prometer lo que no van a dar, pedir el doble de lo que pretenden y recordar que al sacarse, digamos, los zapatos hay que sacarse también el corazón". O sea, que el cinismo es una parte integrante de las relaciones de género −y que mejor no crear enfrentamientos explícitos. La película celebra la unión sentimental entre la doctora y el cantor pero indica que la cuestión femenina ya era un problema discutido.

Ya muy distintas son algunas comedias brasileñas en cuanto a la relación entre los sexos: hay una serie de películas en que una masculinidad inconfortable está claramente puesta, como *síntoma* de incomodidad, en personajes que viven siempre atormentados. Son hombres que sienten su potencia patriarcal disminuida y están perdidos porque se los presiona a hacer el papel tradicional de proveedores, pero por otro lado no saben manejar figuras femeninas cada vez más demandantes, aseguradas e independientes. Hombres y mujeres están, en los años 1950, apretados entre el modelo patriarcal conservador y las demandas femeninas por relaciones conyugales más compañeras y menos desiguales. Pero en las comedias, estas mujeres son como enemigos belicosos, que se quejan de todo. Su reacción es acusatoria, y eso es asunto frecuente, sea en

comedias paulistas como *Simão, o caolho* (1952, Alberto Cavalcanti, Maristela) o *Família Lero-Lero* (1953, Alberto Pieralisi, Vera Cruz), sea en chanchadas cariocas como *É fogo na roupa* (1952, Watson Macedo), *Tudo azul* (1952, Moacyr Fenelon, Flama), *Treze cadeiras* (1957, Francisco Eichhorn, Atlântida), o *Os dois ladrões* (1960, Carlos Manga, Atlântida).

En *Simão, o caolho* el drama personal del protagonista es su fracaso en la tarea diaria de mandar, ganar plata, mantener la casa y realizar los pocos sueños de consumo de la esposa. Simão revela a la esposa que él tiene un hijo y un nieto que le escondió toda la vida. También le confiesa que perdió la oportunidad de hacerse millonario. Ella le regaña y dice "mire quien quiere mandar acá... tú, un fracaso como marido, como padre, como abuelo... anda a reparar el gallinero antes que yo pierda la paciencia, tuerto!"

En *Tudo azul* y *Familia Lero-Lero* las presiones de la familia vienen no solo de la esposa, sino que también del conjunto de moradores de la casa, compuesto por niños, jóvenes, empleados e incluso allegados. *É fogo na roupa* hace una caricatura cómica de un congreso de esposas que luchan por mejor situación, pero que es derrotado por una conspiración masculina de los maridos. *Treze cadeiras*, por su parte, retoma la cuestión de que el marido tiene dificultades en hacer el teatro del "macho" aunque no lo sea. El personaje pide a la esposa que mantenga por lo menos el espectáculo de la pareja intacto: "Usted puede pegarme, pero no frente a los otros!". Y en *Los dos ladrones*, un esposo explica a su incrédula mujer que no la puede tratar bien porque si no la gente va imaginar que ella es su amante.

En estas peleas, la agresividad femenina caricaturizada es una marca de que los tiempos estaban mudando en los años 1950s en Brasil. Ellas se quejan de que los hombres no les contestan en cuanto a una demanda de relaciones maritales menos desiguales. Efectivamente, el Estado Novo de Vargas tenía reforzado una visión nostálgica de la familia brasileña, en la cual las mujeres cuidaban la casa y la familia, fuera del sistema asalariado, mientras que los hombres salían a ganar el salario. Pero la situación socio-económica del país no era esa. Las tentativas del Estado en renovar las costumbres patriarcales ocurrían en un ambiente de cambios sociales y de modernización creciente, aunque efectivamente precaria.

Perece posible esquematizar las diferencias entre el cine Brasil y de Argentina en cuanto a los enfrentamientos de clase y de género. Si es así, resta investigar la impresión de que los conflictos de clase son más frecuentemente resueltos por las tramas de Argentina con la presencia de la organización de grupos, de personas o de trabajadores, mientras que en Brasil la resolución de estos conflictos ignora los proyectos colectivos y privilegia salidas siempre individuales ‒como suele ser, además, la característica de nuestros populismos. Como aclara Mónica Bastos, las tramas de las chanchadas brasileñas enfatizan el encuentro, "las similitudes de gustos y costumbres entre personas de diversos orígenes sociales". Las adversidades son solucionadas con diálogos en que figuran ademanes cómicos, doble sentido, parodias. Total, la imagen es que al pueblo brasileño no le gustan los enfrentamientos, ni los rituales –exactamente como lo afirmó Sérgio Buarque de Holanda–, ni tampoco muchas normas, sino más bien un poco de improvisación (Bastos, 2001: 72-74).

Pero en cuanto a los géneros, es posible percibir una inversión: en el cine brasileiro de los años 1950 los conflictos se materializan en las revueltas femeninas de las brujas domésticas, mientras que en Argentina el consenso entre la pareja es la salida para la belicosidad femenina conformada, en los años 1930 y 1940, a un ambiente marcadamente más patriarcal y machista. Eso es aún mera sensación delante de unos pocos ejemplos. Hay que investigar muchos más, y tratar de compararlos con una metodología más precisa.

Bibliografia

Bastos, Mônica (2001), *Tristezas não pagam dívidas: cinema e política nos anos da Atlântida*, São Paulo, Olho d'Água.

Galvão, Maria Rita e Carlos Roberto de Souza (1984), “Cinema brasileiro: 1930-1964” in Boris Fausto (org.), *História geral da civilização Brasileira*, Volume 4, São Paulo, Difel.

Haag, Carlos (2012), "Uma indústria a media luz", in *Pesquisa Fapesp*, São Paulo, 14 junho 2012, pp.74-77.

Karush, Mattew (2007), “The Melodramatic Nation: Integration and Polarization in the Argentinian Cinema of the 1930s”, en *Hispanic American Historical Review*, Durham, Duke University Press, 2007, 87: 2.

------------------- (2012), *Culture of Class: Radio and Cinema in the Making of a Divided Argentina*, Durham, Duke University Press.

II Simposio Iberoamericano de estudios comparados sobre cine y audiovisual: perspectivas interdisciplinarias. Debates del cine y la historia

Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE) Red de Investigadores sobre Cine Latinoamericano (RICiLa)

ISBN 978-987-3617-02-7

Caminhos de uma história das diretoras de cinema do *Nuevo Cine Latinoamericano*

Marina Cavalcanti Tedesco

Este artigo tem por objetivo apresentar alguns dos resultados de uma pesquisa ainda em desenvolvimento sobre as diretoras de cinema que participaram do *Nuevo Cine Latinoamericano* (*NCL*), as quais em geral não constam nas inúmeras obras bibliográficas produzidas sobre aquele que provavelmente é o mais famoso movimento cinematográfico surgido em nossa região.

O ponto de partida de tal investigação foi a construção, a partir de diversas fontes – revistas especializadas, livros, trabalhos acadêmicos, filmes, entrevistas, etc.–, de uma história do *NCL* para, em seguida, poder analisar o que foi evidenciado e o que ficou invisível nos discursos históricos hegemônicos. Infelizmente, não teremos espaço para discorrer sobre os resultados deste momento inicial no presente texto.

O passo seguinte foi começar a reunir as referências dispersas que existiam sobre as cineastas mulheres que tinham feito parte do *Nuevo Cine Latinoamericano* e, sempre que possível, estabelecer contatos que visavam: 1) à realização de entrevistas com as mesmas; e 2) a assistir aos seus filmes. Como consequência dos referidos contatos, será possível abordar a trajetória profissional das realizadoras Nora de Izcue e Josefina Jordán.

Para finalizar, serão feitas algumas ponderações sobre e a partir do percurso percorrido até então.

Nora de Izcue, Josefina Jordán e o começo de uma história das diretoras do *Nuevo Cine Latinoamericano*

Nora de Izcue encontra com o cinema quase por acaso[1]. Na segunda metade dos anos 1960, com trinta e poucos anos, recém-separada do marido e mãe de três filhos, esta limenha até então frequentadora da alta sociedade conhece o cineasta Armando Robles Godoy e decide se matricular na Academia de Cine onde ele dava aulas, pois estava desenvolvendo o projeto de um programa para a televisão. Tal programa nunca foi ao ar, mas o Peru ganhou a primeira diretora de sua história.

O cinema peruano vivia, naquele momento, um período bastante especial.

> [Entre os anos de 1960 e 1972 foram realizadas] 26 películas de largometraje, [havia] varias empresas de producción, dos laboratorios con un volumen importante de trabajo – Audio Visual y Tele Cine –, una Asociación de Productores Cinematográficos, esfuerzos constantes en favor de una legislación del Decreto Ley 19327 de promoción a la industria cinematográfica. En lo que toca a la cultura cinematográfica, se amplía el número de cineclubes e instituciones que difunden películas especialmente seleccionadas, hay una crítica estable en diarios y revistas, en 1965 se crea la Cinemateca Universitaria del Perú y la revista *Hablemos de Cine*, al año siguiente se organiza el Taller de Cine que dirigen Armando Robles Godoy y Augusto Geu Rivera y en 1968 se inicia el Programa de Cine y Televisión de la Universidad de Lima. Diversas universidades, por su parte, dictan regularmente cursos de apreciación cinematográfica (Frías, 1993: 25).

Evidentemente se tratava ainda de uma cinematografia bastante marcada pela precariedade. Logo, as dificuldades para realizar filmes eram imensas. Passaram a existir, no entanto, algumas possibilidades a serem exploradas pelos diretores, as quais foram expandidas com referido o Decreto Ley 19327.

---

[1] As informações sobre a biografia de Nora de Izcue foram fornecidas pela mesma em entrevista realizada por Marina Cavalcanti Tedesco em 27 e 28 de maio de 2009 em Lima e confirmadas posteriormente nas fontes disponíveis sobre o tema.

Runan Caycu (Nora de Izcue, Peru, 1973) –a terceira produção dirigida por Nora de Izcue e a primeira que se filiava aos princípios do *Nuevo Cine Latinoamericano*[2]–, por exemplo, foi parte financiada com recursos próprios, parte com recursos estatais. O aporte do Estado se deu, em um primeiro momento, através da cessão de equipamentos e de material sensível por parte do Sistema Nacional de Apoyo a la Mobilización Social (Sinamos), "institución creada con el fin de cooptar la participación de las organizaciones populares en la construcción del proyecto de sociedad que el régimen definía como 'una democracia social de participación plena'" (Bedoya, 1992: 202).

Posteriormente, a obra foi finalizada no Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), graças a um acordo de cooperação firmado com Cuba durante o governo do General Juan Velasco Alvarado (1968-1975), que retomou relações com a ilha após muitos anos de interrupção.

Runan Caycu conta, a partir de um narrador-personagem, a história das lutas que forçaram a realização da reforma agrária de 1969, sem ignorar o quanto ainda era preciso avançar. "La película se maneja a dos niveles, uno llevado por el relato de Saturnino Huillca que nos introduce en las causas y nos lleva a los efectos, el segundo es el ordenamiento cronológico que ubica al espectador en los momentos históricos en que se da el relato" (Izcue, 1975: 40).

Ao narrar tal história, entretanto, Nora opta por não esconder seus piores momentos.

> El líder campesino Saturnino Huillca narraba en *Runan Caycu* la historia de los sucesivos enfrentamientos del movimiento campesino cusqueño contra gamonales y hacendados de la zona. La exposición de la larga lucha incluía la mención de episodios conflictivos que precedieron a la reforma agraria de 1969, sin excluir la alusión a los enfrentamientos de los campesinos con las Fuerzas Armadas, algunos de ellos resueltos de forma violenta. Sin duda ello contradecía la visión oficial que se pretendía ofrecer de las relaciones históricas de colaboración entre el Ejército y el pueblo (Bedoya, 1992: 202).

[2] De *Runan Caycu* até 1985, ano que foi arbitrado nessa pesquisa como marco final do *NCL*, Nora de Izcue realizou os seguintes filmes: *Runan Caycu* (1973), *Guitarra sin cuerdas* (1974), *Canción al Viejo Fisga que acecha en los lagos Amazónicos* (1978), *El Juansito* (1978), *Las pirañas* (1979) e *El viento del Ayahuasca* (1982).

Assim, mesmo tendo investido dinheiro em sua realização, o Estado proíbe a exibição de *Runan Caycu* nas salas de cinema peruanas, e o filme passa a ter uma difusão clandestina.

Runan Caycu foi fundamental para Nora de Izcue por algumas razões. A primeira delas se deve ao reconhecimento internacional e nacional conquistado pelo filme, que foi selecionado para o Festival de Cine de los Pueblos de Florência −que, como muitos à época, não era competitivo; o prêmio consistia em ser selecionado− e recebeu a Paloma de Prata do Festival de Leipzig.

Nos periódicos peruanos, apareceram críticas como as transcritas abaixo[3]:

> Runan Caycu podría ser considerado como un himno fílmico a la lucha reivindicacionista del campesinado indígena… es una película de corte revolucionario, totalmente nuevo, que cambia todo lo acostumbrado en el cine y sin duda muestra una directora de cine muy distinta a los demás" (Rincón, 1973).
>
> Puede parecer curioso: esta limeña de clase alta, que abandonó prejuicios y rutina, ofrece en la pantalla la primera imagen cabal y persuasiva de lo que fue la tragedia, la lucha y la esperanza de los campesinos. No es el indio digno de compasión lo que presenta, sino el indio combatiente y altivo (Lévano).

Tal reconhecimento respaldou sua opção de se tornar cineasta junto a sua tradicional família, que preferia que ela fosse secretária ou relações públicas.

Ademais, é em *Runan Caycu* que Nora dá a virada que marcaria toda a sua carreira.

> Cuando realicé *Encuentro* y *Filmación* mi realidad anterior todavía estaba cercana, recién iniciaba una búsqueda y toda búsqueda implica en rupturas y a la vez aperturas. El mismo quehacer cinematográfico me permitió el conocer otras dimensiones, dimensiones donde la escala de valores es diferente y fui así dejando esa concepción cerrada y personal para ir entrando en la realidad de las mayorías. Pienso que el cine debe rescatar, testimoniar, cuestionar, debe tener una participación activa dentro del proceso de un país, de un pueblo, debe ser un medio

[3] Estas transcrições foram feitas de recortes de periódicos reunidos por Nora de Izcue ao longo de sua carreira. Por isso, não foi possível obter as referências completas.

> de expresión de sus mayorías. ¿A quién le interesa y para qué sirve lo personal y lo abstracto? Confío que este cambio en mí se vaya radicalizando cada vez más (Izcue, 1975: 37).

É claro que dos anos 1970 para cá o pensamento de Nora passou por mudanças; apesar disso, ela raramente faz filmes pessoais.

Por fim, é através desta película que ela trava seu primeiro contato significativo com o *Nuevo Cine Latinoamericano*. Durante o tempo que permanece em Cuba, tem a oportunidade de assistir a filmes que nunca havia visto e de trabalhar com técnicos como Pepín Rodríguez, em dos grandes nomes da fotomontagem e das trucagens naquele momento e responsável por estas áreas nos filmes de Santiago Álvarez.

Tudo isso contribui para que *Runan Caycu* tenha enormes afinidades em termos temáticos, estéticos e de exibição com a produção do *NCL* mesmo antes de Nora de Izcue começar a participar formalmente do movimento –conforme comentado acima, um dos principais impactos de *La hora de los hornos* sobre o *NCL* é uma exaltação do "cinema clandestino" em detrimento do "filme para as salas de cinema".

A entrada formal da diretora no movimento ocorre em 1976. Nesse ano, Nora participa de um congresso promovido pela Federação Internacional de Arquivos Fílmicos (FIAF), realizado no México, chamado Cine Latinoamericano: realidad o ficción. Lá, ela conhece muitos diretores do *Nuevo Cine Latinoamericano* e assiste a muitos de seus "clássicos". Em seguida, é convidada para entrar no Comité de Cineastas Latinoamericanos.

O encontro com o *Nuevo Cine Latinoamericano* é descrito pela realizadora como um divisor de águas em sua vida, já que em certos aspectos ela se sentia muito solitária no Peru.

> También era un cine donde tú por un lado trabajabas con el cine y por otro lado era la cosa personal de defender a los compañeros, que uno caía preso, que el otro caía no sé cuánto, que tenía que apoyar. Yo te conté lo que me pasó con Sanjinés. Con

> Jorge y con Beatriz[4]. O sea, que era un trabajo que te tomaba por completo. Te tomaba profesionalmente y vivencialmente también porque también tenías que estar para ayudar a los compañeros, ¿no? Entonces fueron épocas muy, muy especiales. Yo creo que el cine fue así por la época en que ha salido, ¿no? Es muy interesante, pero desgraciadamente en Perú no. Entonces mi vivencia ha sido más que nada por mi contacto el exterior, con el resto de América Latina (Izcue, 2009).

Tal avaliação da produção peruana da época é compartilhada por importantes nomes do *NCL*, como demonstra um trecho do livro *El cine de las histórias de la revolución: aproximación a las teorías y prácticas del cine político en América Latina (1967-1977)*, de autoria de Octavio Getino –junto com Fernando "Pino" Solanas um dos expoentes do Grupo Cine Liberación– e Susana Velleggia: "Sólo un puñado de cineastas [no Peru]... entre otros, la cineasta Nora de Izcué [sic], se inclinó por una postura militante, parecida a la que existía en algunos países vecinos" (Getino; Velleggia, 2002: 90).

Desde seu ingresso no *C-CAL*, Nora de Izcue tem dedicado bastante tempo ao cinema latino-americano, desempenhando tanto funções artísticas como administrativas. Por participar do Comité de Cineastas Latinoamericanos no momento da criação da Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano –projeto em que esteve envolvida–, torna-se um dos membros do seu Conselho Superior, cargo que ocupa até hoje.

Apesar de não ter participação nas esferas mais formais do *NCL*, como a realizadora peruana Nora de Izcue, a trajetória e os filmes de Josefina Jordán demonstram o quão foi forte sua ligação com tal movimento, assim como sua singularidade tanto entre os diretores quanto entre as diretoras do *Nuevo Cine Latinoamericano*, já que é possível encontrar em toda a sua produção uma grande preocupação com as questões que posteriormente seriam conhecidas como questões de gênero –e que, via de regra, não compuseram o universo temático do *NCL*.

Em 1959, Josefina, militante do Partido Comunista Venezuelano, compra junto com seu marido Jacobo Borges uma câmera cinematográfica[5]. Após aprender a operá-la, passa a

[4] Nora de Izcue ajudou o diretor Jorge Sanjinés e a produtora Beatriz Palacios, ambos bolivianos, durante parte do período que estiveram exilados.

[5] As informações sobre a biografia de Josefina Jordán foram fornecidas pela mesma em entrevista realizada por Marina Cavalcanti Tedesco em 21 de março de 2011 em Caracas e confirmadas posteriormente nas fontes disponíveis sobre o tema.

registrar de modo constante protestos e manifestações de esquerda, em especial aqueles que ocorriam em Caracas.

Cabe lembrar que uma mulher operadora de câmera –ainda mais em situações de risco– era algo bastante incomum à época, inclusive nos lugares onde a indústria audiovisual era bem mais expressiva que a latino-americana, como Europa e Estados Unidos.

> Camila [Loboguerrero, cineasta colombiana] sufrió discriminación en ese sentido cuando en 1970 [ou seja, 11 anos depois que Josefina começou a filmar] fue admitida al presentar todos los requisitos para realizar una serie de cursos de cámara en la Televisión Francesa; sin embargo, cuando se dieron cuenta de que era una mujer, dijeron que no podían aceptarla porque eso de ser *cameraman*, como su nombre lo indicaba, era sólo para hombres. Tuvo que hacer entonces un curso de montaje (Ríos; Gómez, 2002: 247).

No começo da década de 1960, ela fica sabendo que estava sendo organizado um festival de cinema em Cuba, para o qual a Venezuela não havia sido convidada. Inconformada, entra em contato com Alfredo Guevara para informar-lhe que em seu país havia, sim, cinema –e mais do que cinema, um cinema muito próximo ao cinema que interessava aos cubanos naquele momento.

Como resultado de tal ousadia, Josefina recebe um convite para ir a Cuba, onde estabelece laços muito importantes. Por um lado, torna-se amiga de Santiago Álvarez, então começando sua carreira, e se torna correspondente dos Noticieros ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos) na Venezuela. Em decorrência deste último fato, todo o material filmado por ela passa a ser enviado a Cuba –e como a cineasta filmava em filmes reversíveis e não possuía dinheiro para fazer cópias só uma investigação nos acervos da ilha poderia apontar se as imagens e sons captados por Josefina Jordán naqueles anos ainda existem.

Por outro lado, Cuba –mais especificamente, a estadia de Joris Ivens em Cuba– se apresenta como uma alternativa à possibilidade de estudar cinema na União Soviética –o Partido Comunista Venezuelano havia conseguido uma bolsa de estudos para ela, mas seria necessário permanecer muito tempo lá, proposta declinada em função de seu

casamento recém-realizado. Assim, a cineasta passa oito meses dedicando-se ao cinema na ilha, de onde tem que sair correndo devido à crise dos mísseis.

Ainda nos anos 1960, funda com Jacobo Borges e outras pessoas o Grupo Cine Urgente, que captava e projetava materiais audiovisuais nas zonas menos favorecidas de Caracas. Apesar de ter filmado muito, este coletivo consegue finalizar apenas três médias-metragens, sendo dois deles, ¡*Sí, podemos*! (1972) e *María de la Cruz, una mujer venezolana* (1973), codirigidos por Josefina Jordán e Franca Donda, uma laboratorista italiana radicada na Venezuela e que fazia parte, junto com Josefina, de Mujeres Socialistas, a organização de mulheres do partido Movimiento al Socialismo (MAS) – neste momento ela já havia se desligado do Partido Comunista Venezuelano por não concordar com aquilo que qualificou como sua submissão a URSS.

A importância de Josefina Jordán em Cine Urgente também pode ser demonstrada –para além da direção dos filmes– pelo reconhecimento de pesquisadores do tema:

> Los integrantes del grupo fueron Jacobo Borges, Josefina Jordán, Emilio Ramos, Pedro Martínez Laya, Mary Carmen Pérez, Luis Luksic, Franca Donda, Roberto Siso, Luis García, Edmundo Vargas, José Ríos. Josefina Jordán y Jacobo Borges fueron los ideólogos del grupo. Josefina Jordán tenía mayores conocimientos de la realización cinematográfica: había hecho una pasantía de ocho meses en Cuba con Santiago Álvarez y Joris Ivens, pues su visita coincidió con la llegada de Ivens a la isla (Cisneros, 1997: 144).

É fundamental lembrar que não havia nenhuma mulher exercendo papel de destaque –e muito menos dirigindo– nos outros grupos de realização cinematográfica ativos na região. Que nomes femininos vêm as nossas cabeças quando pensamos no Grupo Cine de la Base, no Grupo Cine Liberación, em Jorge Sanjinés & Grupo Ukamau...?

Dentro de sua filmografia, que além das duas obras citadas inclui também *El juego y la vida* (1976), ¡*Sí, podemos*! é, sem dúvida, a de maior repercussão; além de ter conseguido boas críticas foi muito importante politicamente.

No que diz respeito às críticas, a renomada revista venezuelana *Cine al día* começa assim sua resenha sobre ¡*Sí, podemos*!:

> *Si, podemos* es sin lugar a duda la película más política producida hasta hoy en nuestro país. Lo es porque está concebida con claridad en relación al público que quiere tocar, al mecanismo distributivo que va a alcanzar ese público, al objetivo táctico que se plantea. Está concebida, por tanto, funcionalmente, y con respecto a la finalidad política va más allá del testimonio, del poema e incluso de los intentos de ensayo realizados hasta ahora, como pueden serlo por ejemplo 22 de Mayo y *Tvnezuela* (Marrosu, 1973: 45).

Não surpreenderia aos leitores das quase quatro colunas que *Cine al día* dedica ao filme, portanto, o êxito do mesmo como ferramenta política.

Segundo relato de Josefina Jordán, a estreia de ¡*Sí, podemos*! ocorre em uma exibição pública na Praça Candelária (Caracas), em sessão organizada por mulheres. Influenciado pela última fala do filme, em que uma líder comunitária chamada Cruz Mejías fala que se os pobres, os miseráveis, os que passam fome se unirem, sim, podemos mudar o país −e pelo próprio título do filme, que vem desta fala−, o público começa a gritar "¡sí, podemos!", e o lema pega de tal maneira que se torna o *slogan* do MAS em todas as campanhas eleitorais.

Para um filme feito com objetivos políticos há poucos reconhecimentos maiores que este, o qual se torna ainda maior se pensarmos que se trata de um filme: 1) feito por duas mulheres diretoras –como dito acima, algo bastante incomum em grupos de cineastas–; 2) ligadas a um grupo de mulheres, o Mujeres Socialistas, que, como muitos dos grupos de mulheres de esquerda, enfrentavam diversos problemas –tentativa de aparelhamento, pressão para não discutir temas como papéis de gênero, controle sobre o próprio corpo, etc.–; e 3) que traz basicamente a perspectiva das mulheres sobre os temas sobre os quais pretende tratar.

¡*Sí, podemos*! começa com uma reportagem sobre a festa anual que a alta-sociedade caraquenha promove em prol das crianças desassistidas, chamada Festival do Niño. O didatismo jornalístico aos poucos vai se tornando cada vez mais irônico, dando lugar a um outro tipo de didatismo: o militante. No final desta sequência é possível encontrar imagens congeladas de homens poderosos enquanto o narrador os aponta como alguns dos responsáveis pela miséria no país. Além disso, o que marca a passagem deste

“bloco” para o resto do filme é uma montagem contrasta planos de mulheres ricas indo dormir quase de manhã após desfrutarem da celebração e fazerem caridade com planos de mulheres pobres que despertam muito cedo e saem para trabalhar.

A partir deste momento, a linguagem do filme muda totalmente, seguindo o mesmo padrão até o final. Serão cinco sequências temáticas, as quais conterão diversos depoimentos captados em geral na periferia de Caracas e trarão como encerramento comentários de especialistas no assunto em questão.

> Es más o menos un mecanismo de preguntas y respuestas, de planteamientos y conclusiones. Cuyo esquema, muy reducidamente, podríamos resumir así: 1°, condiciones de salubridad, alimentación, salud del niño – Dr. José Francisco, pediatra del Hospital de Niños; 2° niños que trabajan en lugar de estudiar – Argelia Laya, en tanto que maestra; 3°, ambiciones-ilusiones de los adultos – Soledad Bravo, cantante; quiénes son los ricos, quién tiene culpa – José Vicente Rangel, abogado, político y candidato a la presidencia; 4° (sic), cómo resolver los problemas – Cruz Mejías, habitante de los barrios (Marrosu, 1973: 45).

Embora traga a fala de alguns homens do povo em todos os blocos e deixe o encerramento de duas de suas cinco sequências a cargo do Dr. José Francisco e de José Vicente Rangel, a maior parte das vozes e corpos apresentados pertence a mulheres. Inclusive a voz e o corpo que dão nome ao filme e que apontam qual é a solução para todos os problemas previamente abordados –é curioso que seja uma mulher, uma simples líder comunitária, e não o candidato do MAS à presidência, um homem como sempre ocorria à época, a responsável por trazer a solução.

Por conta da centralidade que o ponto de vista feminino ocupa no filme, ¡*Sí, podemos*! –intencionalmente ou não, não importa– acaba tratando da experiência da miséria e de como o gênero incide sobre ela. São mulheres que, além de trabalhar o dia inteiro fora, tem que se desdobrar para cuidar dos filhos, mulheres que em geral são pai e mãe, pois não possuem companheiro –o que significa ser pai e mãe no campo dos afetos e dos cuidados, mas também no aspecto financeiro.

Talvez por tudo isso, *Cine al día* termine sua crítica sobre a obra da seguinte maneira:

> De muchos distintos niveles nos llegó el comentario de que sólo unas mujeres podían haber hecho *Sí podemos*. Quizás porque, siendo una película decididamente protagonizada por madres y niños, los profundiza al punto de rescatarlos de una concepción tradicionalmente sectorizada y llega a ser, con toda simplicidad, una película sobre la aspiración al socialismo (Marrosu, 1973: 46).

Trata-se, sem dúvida alguma, de uma constatação extremamente marcada pela naturalização de comportamentos e sensibilidades que são construções sociais –não se problematiza por que, naquele momento, apenas mulheres poderiam ter dirigidos ¡*Sí, podemos*! nem se explica por que nenhum homem poderia tê-lo feito, como se isso fosse óbvio, dado, natural.

Ela, no entanto, não deixa de ser interessante na medida em que chama a atenção para o vínculo existente entre gênero e filme, algo bastante singular na filmografia do *Nuevo Cine Latinoamericano*, e extremamente significativa das transgressões cometidas por Josefina Jordán em relação ao que se esperava de uma mulher e das produções de um ou uma cineasta de esquerda naquele momento.

Muito por (re)construir

Apesar desta pesquisa sobre as diretoras do *Nuevo Cine Latinoamericano* ainda estar em andamento, já é possível tecer algumas considerações sobre os resultados encontrados até então.

Como demonstram as obras e trajetórias de Josefina Jordán e Nora de Izcue, muitas vezes a afinidade com os princípios políticos e estéticos do *NCL* é o único elemento que une todas elas. Se Josefina Jordán é uma militante que por um período determinado de sua vida se valeu do cinema como ferramenta, Nora de Izcue é uma cineasta que se tornou militante. Se Nora de Izcue fez parte formalmente do *Nuevo Cine Latinoamericano*, Josefina Jordán não estreitou laços com muitos dos e das realizadoras da América Latina cuja produção e métodos de difusão de assemelhavam aos seus –embora tenha sido próxima de Santiago Álvarez e tenha contribuído com os Noticieros ICAIC em seus primeiros anos de atuação. Se a questão da mulher sempre foi importante para Josefina Jordán, ela assumirá um papel de destaque na filmografia de Nora de Izcue apenas a partir dos anos 1980.

Sí lo he pensado [em usar o cinema a serviço da causa da mulher], sobre todo a raíz de tres experiencias inolvidables: rodando "Ayahuasca" conocí a la mujer de un curandero, con "Runan Caycu", descubrí a la mujer campesina de uno de los protagonistas del filme y, finalmente, con "Guitarras sin Cuerdas", en Chincha, conocí a una cooperativista, extraordinarias las tres... sin embargo, nada de ellas se plasmó en aquellas películas, pues sus respectivos esposos eran los representantes-protagonistas del tema. Todo ello me lleva hacia un norte: rescatar la historia a través de las mujeres (Izcue, 1977: 4).

Embora a diferenciação entre as duas diretoras não tenha sido o critério adotado para se iniciar a investigação por elas –tal fato se deve ao retorno que ambas deram aos contatos empreendidos pela pesquisadora e pela possibilidade da mesma viajar para o Peru e a Venezuela–, pareceu-nos bastante interessante que cineastas tão distintas entre si tenham aparecido logo no começo.

Assim, afastamos definitivamente o pressuposto de que ser mulher poderia ser sinônimo de experiências em certa medidas semelhantes −pressuposto com o qual nunca trabalhamos, mas que está sempre à espreita dos estudos que envolvem mulheres. Da mesma maneira que não é possível falar em mulher, no singular, também não é pertinente pensar que há uma realizadora-padrão do *Nuevo Cine Latinoamericano*. Especialmente quando ainda há tanta história por (re)construir.

Este quadro que organiza as cineastas do *Nuevo Cine Latinoamericano* por país e aponta quantos filmes foram realizados por mulheres durante o movimento foi elaborado com base nos dados encontrados até o momento. Acredita-se fortemente que ele precisará ser atualizado e/ou corrigido com o avanço da investigação.

País	**Número de diretoras**	**Número de filmes**
Chile	2	9[6]
Colômbia	9	17[7]
Cuba	2	12

[6] Dois dos nove filmes foram dirigidos fora do Chile, devido ao exílio da cineasta.

[7] Um destes filmes possivelmente foi feito por uma realizadora colombiana nos Estados Unidos. Ainda não foi possível obter informações conclusivas a respeito.

México	3	11
Peru	2	22
Venezuela	2	3

Bibliografía

Bedoya, Ricardo (1992), *100 años de cine en el Perú*: *una historia crítica*. Lima, Centro de Investigación en Comunicación Social de la Universidad de Lima (Cicosul)/Instituto de Cooperación Iberoamericana.

Cisneros, Carmen Luisa (1997), "Tiempos de avance: 1959-1972", en *Panorama histórico del cine en Venezuela, 1896-1993*, Caracas, Fundación Cinemateca Nacional.

Frías, Isaac León (1993), "Preparando el terreno para el mañana: 1960-1972", en *El cine en el Perú*: *1950-1972 testimonios*, Lima, Universidad de Lima.

Izcue, Nora. Entrevistada por Marina Cavalcanti Tedesco. Entrevista realizada em Lima em 27 e 28 de maio de 2009.

---------------- (1975), "Creo que el cine nacional se dará cuando esta mayoría peruana se exprese y se vea reflejada en las pantallas, no nuestros cuatro o cinco cineastas", en *Hablemos de Cine*, Lima.

Marrosu, Ambrosio (1973), "Si podemos", *Cine al día*, Caracas, 1973, abril.

Ríos, Paola Arboreda; Gómez, Diana Osorio (2002). *La presencia de la mujer en el cine colombiano*. 483 f. Monografia (Graduação em Jornalismo) – Escuela de Ciencias Sociales, Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín, 2002.

II Simposio Iberoamericano de estudios comparados sobre cine y audiovisual:
perspectivas interdisciplinarias. Debates del cine y la historia

Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE) Red de Investigadores sobre Cine Latinoamericano (RICiLa)

ISBN 978-987-3617-02-7

Notas sobre las *rupturas del 68* en el cine de América Latina (y algunas consideraciones en torno a las fuentes)

Mariano Mestman

En estas notas se proponen algunas reflexiones sobre cómo indagar, una vez más, en torno al cine del *68* en América Latina. Pero tenemos más preguntas que respuestas. De hecho, todas las palabras del título resultan problemáticas en algún aspecto. Por supuesto, cuando las vemos juntas, más o menos sabemos a qué se refieren; hasta puede parecernos un poco obvio el asunto, bastante trabajado por la bibliografía. Sin embargo, también abren un abanico de interrogantes.

"Las rupturas del 68 en el cine de América Latina", entonces.

Dejemos de lado la palabra "cine". Y supongamos que en principio aceptamos la idea de "América Latina"; no como una identidad prefijada, establecida desde ningún esencialismo, por supuesto, pero sí como un programa, o incluso como un significante en pleno funcionamiento durante este período en el cual el "latinoamericanismo" funciona en un sentido emancipador o liberador bajo la influencia de la Revolución cubana en el campo político y cultural. Es decir, un momento en el cual debería ser posible encontrar una serie de rupturas.

Se trataría de rupturas observables en lo político, pero también en el plano estético y cultural. Rupturas a veces diferenciables, en tanto dan cuenta de polémicas entre tendencias del cine del período, y rupturas a veces co-presentes en un mismo tipo de

film. Con muchísimas variantes, por supuesto. La idea de “rupturas del 68”[1] de algún modo da cuenta de esto. ¿No podríamos pensar las transformaciones culturales del *68* en el mundo occidental en una doble dimensión? Por un lado, contracultural, experimental –asociada a las nuevas subjetividades y la sensibilidad alternativa propiamente “sesentistas”–; y, por otro lado, la dimensión más directamente política –asociada a la radicalización tercermundista, a veces a la partidización[2].

Aclaremos, por si fuese necesario, que en este caso no nos referimos a dos momentos más o menos sucesivos, dos grandes paradigmas propios de la “larga década del sesenta” (F. Jameson) en América Latina, el de la Modernización –desarrollista–, primero, el de la Revolución, luego. Sino que nos interesa mirar esa doble dimensión de la que hablamos en el segundo momento: el de las rupturas más radicales.

Y por eso focalizamos en el *68*, aún cuando sabemos que se trata de una expresión con significados diferentes en cada país, o entre tendencias cinematográficas de un mismo país.

Por supuesto pensar el *68* –o incluso el año 1968– en América Latina no es más que una excusa para hablar de un período que en los relatos más extendidos sobre el Nuevo Cine Latinoamericano en esa segunda fase de los sesenta se suele ubicar entre las Muestras y Festivales de Viña del Mar de 1967, Mérida 1968 y nuevamente Viña del Mar 1969 –tal vez también el de la Cinemateca del Tercer Mundo de Montevideo, ese año. Y a lo sumo extender hasta 1973 o 1974. Y que asociamos también a años de plena expansión y reconocimiento del cine latinoamericano en Europa –y de algún modo en Estados Unidos. Aunque es cierto que esto se remonta más atrás en la década del sesenta, sin duda las rupturas de 1967/1968/1969 en Europa tienen bastante de latinoamericanismo –y de tercermundismo. También en el cine.

Pero la idea misma de un *68* en América Latina lleva a plantearnos varios interrogantes, como decíamos al principio: ¿efectivamente sucedieron en América Latina las rupturas que asociamos al *68* en el plano mundial?, ¿y en ese caso, cuándo sucedieron?, ¿qué

---

[1] Y aquí “las rupturas del 68” parafrasea el subtítulo del libro colectivo publicado por la Filmoteca de Valencia hace ya 25 años: Pérez Perucha, Julio (1988), coord., *Los años que conmovieron al cinema. Las rupturas del 68*, Valencia, Ediciones Textos Filmoteca.

[2] Aunque esto no intenta negar la politicidad –tal vez en otro sentido– de la primera dimensión. La distinción es tendencial y a efectos analíticos.

rasgos y significados comunes reconocen respecto de aquellas?, ¿cómo interpretarlo más allá de la mirada "eurocéntrica", la que pareciera influenciarnos incluso al utilizar la misma expresión "68"?, ¿cuál fue la influencia del *68* internacional a fines de los años sesenta en América Latina y cómo influenciaron otros fenómenos tanto o más relevantes originados en el denominado Tercer Mundo?, ¿hasta dónde podemos generalizar con la pregunta sobre América Latina como región y no deberíamos preguntarnos por las particularidades de cada país?

Luego de tantas visiones panorámicas sobre la cuestión del Nuevo Cine Latinoamericano, tal vez resulta necesario indagar un poco en estos asuntos, siguiendo la idea de Raymond Williams respecto de no "resumir" las cuestiones en debate, sino de "explorarlas". En nuestra perspectiva, se trata de profundizar en un tipo de análisis que sin excluir los vínculos transnacionales –tan importantes en esa época– o las perspectivas comparadas –cuando resulten pertinentes–, en cambio focalice la mirada en la especificidad de las configuraciones culturales nacionales en que tienen lugar las rupturas del 68 en el cine que solemos llamar "latinoamericano".

No se trata de que haya novedad en esta propuesta. De hecho, muchos de los libros que incluso desde su mismo título identificamos como "canónicos" –y pioneros– del relato del Nuevo Cine Latinoamericano[3], en realidad se componen de –o incluyen en un lugar destacado– estudios de cineastas y/o casos nacionales. Por otro lado, cuánto nos faltaría si no tuviéramos los estudios comparados de Paulo Antonio Paranagua o las indagaciones transnacionales de Ana López, o los vínculos tercermundistas explorados por Alberto Elena, sólo por citar algunos casos. Justamente lo que nos interesa es pensar la influencia de ese tipo de relaciones, su funcionamiento en films surgidos históricamente en contextos nacionales específicos.

Entonces, más que de novedad, se trataría de una cuestión de énfasis: en las *rupturas* –como concepto clave y en plural, para observar su carácter no unívoco– y en su despliegue en un *aquí y ahora* singular. La necesaria confrontación de cualquier concepto en una empiria históricamente situada, que nos permita reconocer que la idea misma de "ruptura" es significada, valorada de un modo distinto –siquiera

[3] Como la temprana compilación de Julianne Burton, las de Alberto Elena y Marina Díaz López, o los libros de John King, Zuzana Pick, Paulo A. Paranaguá, Octavio Getino y Susana Vellegia, Ismail Xavier, la compilación de Michael Martín, entre muchos otros.

tendencialmente distinto– en cada caso. Indagar, entonces, en las características singulares de las rupturas del 68 en cada país –y, por supuesto, entre diversos actores o formaciones culturales, cinematográficas al interior de los mismos. Esa es la intención de un volumen colectivo que esperamos publicar en los próximos meses con capítulos a cargo de especialistas de los respectivos países.

I.

Como mostró la bibliografía sobre ese período del Nuevo Cine Latinoamericano, es evidente que las películas rupturistas de esos años se nutrieron de lenguajes, estéticas forjadas en diálogo con otras geografías –los nuevos cines europeos desde la segunda posguerra, por ej.–, y que también dialogaron con discursos epocales característicos del "latinoamericanismo". Pero, desde nuestro punto de vista, todo ello no debería ir en contra de una contextualización del sentido de las rupturas en relación con realidades políticas, culturales nacionales. No sólo por las obvias diferencias institucionales –países con regímenes democráticos o electorales; otros con regímenes dictatoriales–, o incluso entre regímenes de un mismo tipo –las diferencias entre gobiernos militares diversos, incluso respecto de sus respectivos pasados nacionales, como los casos de Brasil, Argentina o Bolivia; o las diferencias entre las "democracias": algunas igualmente represivas. También porque esas singularidades se expresan en la sedimentación histórica de espacios, "campos", culturales, cinematográficos en los que actúan los realizadores de cada país[4].

Al hacer hincapié en lo nacional no pensamos en términos de una "identidad nacional" naturalizada desde ningún tipo de esencialismo –a pesar incluso que más de un film o manifiesto la buscó en esos años. Sino en configuraciones culturales más dinámicas y complejas[5].

Por otra parte, nuestra propuesta no apunta a restituir el debate sobre la existencia o no de los "cines nacionales"; porque lo que rastreamos no es sólo –ni principalmente– el vínculo que las rupturas del *68* establecen con "campos cinematográficos". Sino la relación de esas rupturas con tradiciones culturales y políticas más amplias, donde lo

---

[4] Aún cuando sea innegable su diálogo con tendencias internacionales o incluso, en muchos casos, su formación en Europa o Estados Unidos.

[5] Véase el concepto de "configuración cultural" propuesto por Grimson, Alejandro (2011), *Los límites de la cultura*, Bs.As., Siglo XXI.

“cinematográfico” –el cine previo– en algunos casos ni siquiera es el lugar más apropiado donde buscar los objetos principales con los que confrontan los films del *68*. Pensemos, por ejemplo, en el caso uruguayo, donde la producción de films es por demás limitada y donde la emergencia de las tendencias rupturistas podría rastrearse en relación con una extendida cultura cinematográfica previa –promovida desde temprano por el Sodre y luego por un circuito de cineclubs, críticos, publicaciones, etc.– y que en la coyuntura que nos ocupa reconoce en el Semanario *Marcha* –con su influencia en el campo intelectual donde actúan los nuevos cineastas– gran parte de las claves culturales y políticas de esas rupturas. Es decir, en el dinámico núcleo en torno al semanario, que incluye iniciativas cinematográficas también claves –como se sabe–, pero las trasciende por completo; o mejor, que las incluye en un espacio simbólico más amplio, donde la dinámica de lo *nuevo* y luego de la *ruptura* tiene mucho que ver con la dinámica de espacios culturales “vecinos”, como el periodístico o el literario, con sus figuras claves como Angel Rama, por ejemplo.

II.

A pesar de los distintos desarrollos de la producción, de los mercados cinematográficos en cada país –también del distinto lugar que el tema tiene en los programas de los movimientos de ruptura: del *cinema novo* brasileño al cine marginal o clandestino–, reconozcamos que en algunos casos el estudio de los vínculos transnacionales o la perspectiva comparada resultan muy productivos para analizar este período.

Tomemos, por ejemplo, los festivales regionales; importantes porque allí se expresan muchas de las “rupturas” que andamos persiguiendo. En relación con esto, la idea de la posible identificación de dos “generaciones” de cineastas durante el llamado NCL de los sesenta resulta interesante[6]. Por un lado, la formada desde la posguerra y en los años cincuenta bajo la notable influencia del Neorrealismo italiano –y otros realismos contemporáneos, claro–; por otro lado, la generación más joven, la propiamente sesentista, principal protagonista de las rupturas. Si se mira con atención la ya clásica trilogía de Festivales –Viña 67/Merida 68/Viña 69–, se puede observar un paulatino desplazamiento de la generación “neorrealista” por la propiamente “sesentista”. Rastreable desde antes, por supuesto. Pero todavía observable allí. Es decir, por un lado, los organizadores de Viña y Mérida, quienes llevan la iniciativa y establecen los

[6] Una idea a la que Paulo Paranagua (2003) dio forma en el capítulo “Neorrealismo” de su libro *Tradición y modernidad en el cine latinoamericano*, Madrid, Siglo XXI.

primeros vínculos, que pertenecen a esa primera generación –Aldo Francia, Rodolfo Izaguirre, Alfredo Guevara, Fernando Birri y Edgardo Pallero, etc.[7]. Por otro lado, entre Merida 68 y Viña 69 emergen las principales figuras de la segunda generación –Jorge Sanjinés, Fernando Solanas, Miguel Littín, Glauber Rocha, etc., etc. [8]

El relato anterior parece convincente: los festivales –con sus films, sus documentos, sus discusiones–, como espacio de expresión de varias de las rupturas del *68* –ya desde el mismo pasaje del protagonismo de una generación a otra, como dijimos[9]. Pero aún cuando en esa instancia asociada a las rupturas resulta tan visible y operativo el "latinoamericanismo" –que nos reenvía a lo común de la hora y nos reclama, entonces, las miradas comparadas y las que den cuenta de lo transnacional–, pensamos que resulta necesario reponer las genealogías propiamente nacionales de esos eventos.

Es decir, tomemos por ejemplo Viña del Mar 1967. Su lugar como "hito de origen" del NCL, según se ha generalizado, sin duda se explica en gran medida por los vínculos transnacionales de sus promotores latinoamericanos: chilenos, cubanos, argentino-brasileños. Pero cómo entender esa instancia por fuera de una historia propiamente nacional –chilena–, incluso regional –Valparaíso/Viña–, de ese Festival; con sus encuentros nacionales previos desde comienzos de la década y la dinámica e identidad dada por el impulso del Dr. Aldo Francia y su grupo. Una historia no exclusiva pero sí propiamente chilena, que remite al surgimiento de un nuevo cine o una nueva cultura cinematográfica en los diez años previos a Viña 67 promovida por figuras como Sergio Bravo, Pedro Chaskell, el citado Francia, que en ese proceso por supuesto dialogan con experiencias cinematográficas internacionales, y con las visitas de John Grierson, de Joris Ivens y otros. Pero que en definitiva se trata de vínculos que se "procesan" en la promoción de núcleos culturales, cinematográficos, en el surgimiento de instancias de formación nacionales que resultan fundamentales a la hora de analizar lo que se va gestando en el cine chileno de los sesenta y que irrumpe con toda su fuerza en el

[7] Con antecedentes, por supuesto, del encuentro de ellos -u otros referentes de la primera generación- en eventos latinoamericanos o europeos, como el Festival del Sodre de Montevideo (1958) o el promovido por por el Centro de Estudios Europa-América del Colombianum de Génova en Italia, que tuvo lugar en 1960 y 1961 en Santa Margherita, Ligure, en 1962 y 1963 en Sestri Levante y en 1965 -última edición- en Génova.

[8] Aunque en algún caso, como Glauber Rocha, teniendo una consagración ya previa y sin asistir a varios a los Festivales de la región.

[9] Amplié esta idea de observar el desplazamiento generacional en los Festivales en un capítulo sobre América Latina de un volumen colectivo sobre la influencia del Neorrealismo italiano en el mundo: Mestman,M. (2011), "From Italian Neorealism to New Latin American Cinema. Ruptures and continuities during the 1960s". En: Giovacchini, Saverio y Sklar, Robert, *Global Neorealism 1930-1970. The Transnational History of a Film Style* (2011), University Press of Mississippi; ps. 163-177.

Festival de Viña 1969 –*El chacal de Nahueltoro*, de Miguel Littín; *Tres tristes tigres*, de Raúl Ruiz, *Valparaíso mi amor*, de Aldo Francia y *Voto más fusil*, de Helvio Soto, entre otros. Un *68* del cine chileno cuya fuerza puede leerse en sintonía con otras expresiones del cine regional presentes en ese Festival, tal vez el punto más alto del "latinoamericanismo" del NCL, pero que como decimos es imprescindible asociar a esa historia cinematográfica/cultural nacional –también a la historia del mismo Festival de Viña del Mar desde antes del hito de 1967– y a una coyuntura política nacional –las vísperas de la llegada de la Unidad Popular al poder, en 1970, el Manifiesto de los Cineastas, etc.

III.

¿Qué es, entonces, el "latinoamericanismo" en cada lugar? ¿Cómo se articula con lo propiamente nacional y con otros "ismos"? Con fuertes fenómenos políticos nacionales en algunos casos –el Peronismo en Argentina–, con fuertes movimientos culturales pasados o contemporáneos en otros –el modernismo, la antropofagia, el tropicalismo, en Brasil–, con el peso de las comunidades originarias o del discurso indigenista en sus variantes –en la zona andina–, con otras fuertes tendencias epocales como el "tercermundismo": en Cuba, por supuesto, con la Tricontinental de 1967, pero antes en la "Estética del Hambre" de Glauber (1965), y después en el Tercer Cine argentino (1969), o luego su apropiación por Carlos Alvarez en Colombia, o su promoción desde la Cinemateca del Tercer Mundo en Montevideo. Es decir, qué significa ese común latinoamericanismo o –en algunos casos– tercermundismo en películas surgidas en contextos, configuraciones culturales nacionales donde el negro, el indio, el mestizo y el mulato tienen significados distintos, como producto de sedimentaciones de procesos históricos, de hegemonía y subordinación, muy diversos[10]. Y, junto a todo esto, qué significa el latinoamericanismo en países que atraviesan la coyuntura del *68* con situaciones políticas, culturales diferentes.

Tomemos, por ejemplo, un elemento central del NCL del período: el *testimonio*. La idea general de un cine testimonial, pero también el testimonio en sí mismo –todavía antes que desde la década de 1980 se convirtiese en una herramienta clave de denuncia de los regímenes represivos. Hace poco indagamos en la presencia en el cine latinoamericano

[10] La idea de "configuración cultural" en el sentido de Grimson (op.cit.), que asimismo colocaría a lo indígena, a la clase social o a la identidad política, por ejemplo, en lugares diferentes y articulados de modo diverso en cada caso nacional.

en torno a 1968 de cuatro casos ya canónicos en los estudios sobre la literatura testimonial: el cimarrón cubano Esteban Montejo –de *Biografía de un cimarrón* de Miguel Barnet–, la dirigente de las minas bolivianas Domitila Barrios de Chungara –y su libro *Si me permiten hablar...*–, los estudiantes del 68 mexicano –cuyas voces recogió Elena Poniatowska en *La noche de Tlatelolco*– y el resistente argentino Julio Troxler –del libro de Rodolfo Walsh, *Operación Masacre*–[11]. Al analizar su presencia en cuatro films realizados entre 1968 y 1972[12], los elementos "comunes" –que por supuesto atravesaban los films– resultaban insuficientes para pensar su funcionamiento en cada situación, y en cambio requeríamos de una indagación en historias propiamente nacionales, a las cuales nos reenviaban huellas presentes en los mismos films. Brevemente: de qué nos hablaban esos testimonios subalternos en cada caso; a qué tipo de subalternidad histórica y presente remitían. En una Isla caribeña, con la herencia esclavista negra –y china–, país con 10 años de Revolución y en plena conmemoración de los 100 años de guerra de Independencia –Cuba, 1968–; en una sociedad con una población mayoritariamente indígena, en una muy breve coyuntura de articulación del gobierno nacionalista del general Torres con el movimiento minero y popular –Bolivia, 1970/1971–; en un país con una larga hegemonía institucional del PRI, electoralmente constituida, ante una acción represiva inédita –México, 1968–; en un país bajo dictadura militar donde las masacres de ayer –la del libro de Walsh– se reeditaban en masacres de esa coyuntura –Trelew– al momento de aparición del film de Cedrón –Argentina, 1972.

¿Qué significaba el testimonio en cada uno de esos casos y en cada una de esas historias? ¿Y en qué sentido su incorporación en el cine podía representar –o no– novedad o incluso ruptura respecto de un momento previo?

O tomemos otro ejemplo. Ciertos íconos revolucionarios compartidos: ¿Qué significaba, qué sentidos asumía la figura tal vez más rupturista en lo político y al mismo tiempo más unificadora del latinoamericanismo en 1968, la del Che Guevara? Una figura, como se sabe, presente a través de sus imágenes más conocidas o de sus frases, reflexiones en muchas películas del período que nos ocupa. Una figura utilizada en eventos clave del

---

[11] Respectivamente: Barnet, Miguel (1966), *Biografía de un cimarrón*, Buenos Aires, Editorial Galerna; Barrios de Chúngara, Domitila (1977), *Si me permiten hablar...*., México, Siglo XXI; Poniatowska, Elena (1971), *La noche de Tlatelolco. Testimonios de historia oral*. México, Ediciones Era, 2000; Walsh, Rodolfo (1957), *Operación Masacre*, Buenos Aires.

[12] Respectivamente: *Hombres de mal tiempo*, Alejandro Saderman, Cuba, 1968; *El coraje del pueblo*, Jorge Sanjinés, Bolivia, 1971; *El grito*, Leobardo López Aretche, México, 1970; *Operación Masacre*, Jorge Cedrón, Argentina, 1972.

cine latinoamericano como Viña del Mar 1969. Pero una figura que en esos eventos y en los films fue apropiada de un modo en parte diverso en cada caso. Cuyo uso –y a veces abuso– generó algunas polémicas entre chilenos, cubanos y argentinos en ese encuentro. Y que fue leída por grupos nacionales –y a veces por distintos cineastas, y militantes, al interior de un mismo país– de modo diferente. Con apropiaciones más cercanas a lo laico o a lo sagrado, en cada caso. Asociada a otras figuras nacionales como el cura guerrillero Camilo Torres en Colombia –y cuánto tiene que ver su caída con los grupos que protagonizan las rupturas del *68* en el cine colombiano. O, para dar un ejemplo marcadamente "nacional" –denominación que usamos por comodidad, pero que también debería problematizarse–, una figura que pudo ser leída en Argentina por el revolucionario peronista John William Cooke en relación con otra figura destacada, la de Eva Perón; también por la desaparición de ambos cadáveres, "terrible fetichismo gorila", decía Cooke en 1968. O incluso en el cine, y ya al interior de un mismo país, utilizada en sentido diferente, en ambos casos provocativos, pero de provocaciones diferentes, por dos tendencias rupturistas –pero de rupturas diferentes– del cine del *68* en Argentina: en *La hora de los hornos*, por un lado, y en el corto de Alberto Fischerman de la famosa "Noche de las cámaras despiertas", por otro[13]. Valga como ejemplo de los distintos modos de significar una misma figura –en este caso fuertemente epocal, diríamos– entre grupos nacionales o entre tendencias cinematográficas al interior de cada país.

IV.

Si rastreamos las rupturas del 68 en la doble dimensión propuesta al comienzo –es decir, no sólo en lo político, sino también en lo contracultural, experimental– las especificidades nacionales resultan aún más "determinantes". No porque no pueda haber fenómenos comunes, rupturas comparables entre diversos países; sino porque su ejecución reconoce temporalidades y características particulares en cada caso, relevantes a la hora de su caracterización. Para volver sobre el último ejemplo mencionado: ¿Qué son las rupturas del cine del 68/69 en Argentina? Las del cine de intervención política[14], y las del cine experimental. Cómo funciona lo que David Oubiña

---

[13] Véase el ensayo de Sarlo, Beatriz (1998), "La noche de las cámaras despiertas", en: *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardias.* Bs.As., Ariel.

[14] Incluso abarcando un tipo de cine más amplio, que denomina "político y social", Ana Laura Lusnich consideró el bienio 1968/69 como "el punto de mayor fuerza o intensidad en el desarrollo diacrónico del cine político y social argentino", y en este sentido lo utilizó en el diseño de la periodización de los dos grandes períodos en que dividió ese cine, estudiados en sendos volúmenes editados junto a Pablo Piedras:

llamó "la pulsión extrema", en tanto signo de época omnipresente[15]. ¿Cómo se expresa la transgresión en cada caso? ¿Cómo rastrear incluso la doble dimensión del 68 a la que aludimos no sólo diferenciando tendencias sino al interior de cada una, de cada film?

Otro caso "nacional" al que nos referimos recientemente: México 68: el largometraje documental *El grito* (1970) de Leobardo López Arretche. Es decir, Tlatelolco, la masacre del 2 de octubre, símbolo de la crueldad represiva del régimen del PRI y tal vez por ello mismo punto de comienzo –"y en forma multitudinaria"–, de la defensa de los derechos humanos en México, como quería Carlos Monsivais. Pero este documental, usualmente leído como denuncia política, nos habla también de la efervescencia contracultural del *68*. Si el último capítulo, el de Octubre, nos muestra en tono finalmente martirológico la cara más dura de la represión; los capítulos de Agosto y Setiembre, en cambio, ponen en escena –documental– el despliegue contracultural del Movimiento Estudiantil: el impulso multitudinario, el reconocimiento del carácter generacional del movimiento, de sintonía vanguardista con los sucesos del 68 en el mundo. Allí se despliega toda la nueva subjetividad asociada a lo contracultural y artístico en las secuencias de los jóvenes en la explanada de la UNAM en torno a la realización colectiva del Mural Efímero, en los sociodramas sobre la represión, en los mitines, en la creación de los grandes muñecos de cartón, como el gorila/granadero quemado en el Zócalo, en los folletos repartidos en las calles o a la salida de las fábricas, en los graffitis callejeros, en los miles y miles de ingeniosos carteles o serigrafías, esa gráfica del 68 que interpela al gobierno desde la bronca pero también la ironía y el humor que mantiene en alto el espíritu irreverente del Movimiento.

Es decir, tomamos como ejemplo una película usualmente asociable, por lo menos en primera instancia, a lo político-institucional, a la denuncia de la represión gubernamental, para proponer indagar también allí en esa doble dimensión que buscamos rastrear. En este caso articulada en un mismo film. Y para lo cual resulta imprescindible reponer procesos que se expresan durante los sesenta en estrecho diálogo internacional, pero que operan en una configuración propiamente nacional. Se trata de una doble dimensión –política y contracultural–, presente en *El grito*, que se despliega

---

Una historia del cine político y social en Argentina, 1896-1969 y 1969-2009, publicados por Nueva Librería en 2009 y 2011, respectivamente.

[15] Oubiña, David (2011), *El silencio y sus bordes. Modos de lo extremo en la literatura y el cine*. Buenos Aires, FCE; p. 50 y sgtes.

en los años sucesivos en México en fuertes tendencias experimentales, por un lado, y contrainformacionales, por otro, como las estudiadas por Álvaro Vázquez Mantecón[16].

V.

Ahora bien, este énfasis en las configuraciones nacionales desde las que emergen los films, de algún modo nos conduce a pensar en la necesidad de abordar cada caso con perspectivas o herramientas analíticas específicas. Por ejemplo, en el caso de sociedades caracterizadas por historias coloniales de sometimiento de pueblos y culturas originarias. Pero donde al mismo tiempo, esas culturas populares aplastadas, desplazadas –que por otra parte no estuvieron ausentes en la formación/institucionalización de los estados nacionales– son posteriormente recuperadas por el cine político. Pensemos en Jorge Sanjinés y el grupo Ukamau en Bolivia.

Se ha insistido en que Sanjinés habría alcanzado un "punto de llegada" en sus búsquedas cinematográficas cuando arribó al llamado "plano secuencia integral" en *La nación clandestina* (1989), ya que le permitió incorporar la concepción cíclica del tiempo andino. Pero el camino hacia ese objetivo reconoce un momento muy interesante a fines de la década de 1960. Si hay un *68* del cine boliviano, si hay una ruptura cinematográfica en ese período, pienso que se expresa en las búsquedas de este cineasta entre *Yawar Mallku / Sangre de Cóndor* (1969) y *El coraje del pueblo* (1971). Esa búsqueda consiste en incorporar al pueblo –minero/campesino– a la autoría colectiva de la obra –cuestión epocal– y en incorporar la cultura e idiosincrasia andina en su lenguaje –cuestión particular de este caso.

Esto último lo distingue de otras situaciones regionales: Sanjinés es uno de los protagonistas de los foros del cine latinoamericano, en especial de los debates de la muestra de Merida de 1968. Allí, su discurso –el pasaje de un momento de registro de los hechos a una etapa de ofensiva desde el cine–, está en plena sintonía con el clima

---

[16] Entre otros textos de este autor, el reciente libro *El cine súper 8 en México 1970-1989* (2012), México, Filmoteca de la UNAM; o los artículos "El 68 en el cine mexicano", en: *Memorial del 68*, México, UNAM-Turner-Gobierno de la Ciudad de México, 2007; y "La visualidad del 68", en *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968-1997*, México, UNAM-MUCA, 2007.

revolucionario y antiimperialista de esa fase del NCL. De lo cual da cuenta la premiación del evento donde el jurado otorga tres primeros premios de igual valor a Santiago Alvarez, Fernando Solanas –por la primera parte de *La hora de los hornos*– y Jorge Sanjinés por el conjunto de su obra y "especialmente" por su corto *Revolución*. Es decir: el montaje ideológico, la agitación, en la mejor tradición del cine revolucionario mundial. Entonces, Sanjinés como expresión de un momento mundial.

Sangre de Cóndor (1969) expresa ese momento por lo menos en lo político. Pero justamente el problema que nos interesa es que si bien este film puede ser "revolucionario y modernizador", tal vez es poco "descolonizador", como observó Javier Sanjinés. Este historiador de la cultura boliviana señaló los "claroscuros" del paso de una "transculturación desde arriba" a otra "transculturación desde abajo" en la obra del cineasta. Y siguiendo a Leonardo García Pabón se refirió a la incapacidad de los films de los años setenta de "poner en diálogo ´el tiempo de los dioses´ con el tiempo histórico, la tradición con la modernidad, la comunidad con el Estado". Es decir, de "resolver" el problema planteado por el cineasta y el grupo Ukamau. Por supuesto, en general estos y otros historiadores reconocen que la relación entre esos polos conceptuales se alcanza solamente con *La nación clandestina*, como dijimos, donde se verificaría una "doble transculturación", que ubica esta película "en un lugar intermedio, fronterizo, entre la lucha de clases y la ´diferencia colonial´" (Javier Sanjinés).

Esta perspectiva, asociada a los estudios poscoloniales y subalternos, nos parece sumamente necesaria para pensar el caso boliviano. Pero en nuestro proyecto, no interesa tanto el punto de llegada, de "resolución" que alcanzaría Sanjinés en 1989, sino las tensiones y dificultades de fines de los años sesenta: las de un cineasta "revolucionario", pero que para serlo, especialmente en Bolivia, debe poder abordar y resolver la cuestión "(pos)colonial".

La articulación de ambos horizontes –la Revolución y el problema colonial– podría considerarse la apuesta de *El coraje del pueblo* (1971), donde ya se observan elementos de esa búsqueda por superar la "primacía del tiempo histórico", de la "lógica modernizadora del tiempo lineal" que se observaba en *Sangre de Cóndor* (1969), en pos

de la incorporación de la cosmovisión indígena/popular –vía el testimonio, la reconstrucción de la memoria colectiva, etc.,etc.

¿Pero, por qué poner énfasis en lo nacional en un caso donde justamente la construcción de la Nación moderna subsumió una historia política y cultural ancestral, la de las comunidades quechua o aymara –también otras–, cuya idiosincrasia la ruptura de Sanjinés intenta restituir? Tal vez porque esa restitución se despliega en un tiempo y lugar –los sesenta/setenta, Bolivia– en el que "dialoga" con una idea de Revolución mundial –la del Siglo XX–, pero también con una Revolución nacional –la del MNR de 1952– y en el marco de instituciones cinematográficas nacionales. Ya hablamos del vínculo de Sanjinés con esa idea de Revolución que se expresa en Mérida 1968, pero también recordemos su anterior cortometraje homónimo de 1962: ¿un homenaje o una crítica a la Revolución boliviana de 1952? Por su parte, Sanjinés ejecuta su ruptura respecto –y en el contexto– de una nación que en lo cinematográfico por lo menos desde la Revolución de 1952 y la creación del Instituto Cinematográfico Boliviano (ICB) no niega ni excluye el pasado indígena sino que por el contrario, y a su modo, lo incorpora. Conciente de esto, una parte significativa de los escritos de Sanjinés en su proceso de ruptura parte justamente de su rechazo a la corriente llamada "indigenista", como modo previo de incorporación de lo indígena a la nación. Pero, al mismo tiempo, Sanjinés actúa, construye su búsqueda en medio de –y luego en tensión con– una configuración cultural nacional que entre otros fue forjada por esa institución cinematográfica estatal/nacional, el ICB, con un pasado clave en la construcción del imaginario nacional desde su propaganda gubernamental de las décadas de 1950 y 1960. Como se sabe, Sanjinés fue el tercer director del ICB –luego del inicial Waldo Cerruto, y de Jorge Ruiz–, por un muy breve período hasta su ruptura con el gobierno del general Barrientos. Y en ese marco, además del logrado film *Ukamau* de 1965/6 –que lo alejó de allí–, realizó varios noticiarios que no se distancian sustancialmente de los previos de los períodos de Cerruto y Ruiz. Por supuesto, el vínculo que propone Sanjinés con la tradición quechua y aymara, como se sabe, será pronto muy distinto por el protagonismo que le otorga –en paralelo al que le da al movimiento popular. Pero si, como propuse en otro lugar, el cine de Jorge Ruiz había de algún modo "negociado" la incorporación de lo popular –y lo indígena– con las tesis del desarrollo, la modernización o la tecnificación agrícola; a fines de los años sesenta la búsqueda de Sanjinés "negocia" esa incorporación de la cultura andino-popular con las tesis de la

Revolución. Entre *Yawar Mallku* (1969) y *El coraje del pueblo* (1971), entonces, el gran desafío es justamente dar cuenta de una perspectiva que hoy llamaríamos *decolonial* en un contexto moderno/revolucionario nacional –gobierno del general Torres– y regional, por supuesto[17].

De este modo, los ejemplos hasta aquí recorridos nos llevan a proponer la necesidad de pensar las rupturas del *68* poniendo énfasis en las respectivas configuraciones culturales nacionales. Una mirada que priorice el abordaje textual y contextual de los films, y que por supuesto recurra a lo comparado y a los vínculos transnacionales para observar también cómo "operan" otras configuraciones culturales articuladas en torno, justamente, a lo latinoamericano o al *68* en el mundo. Pero que enfatice en la particularidad del *68* en cada país, en relación con historias, tradiciones culturales, campos cinematográficos –aunque el concepto de "campo" aquí no nos satisface del todo–, que reconocen una gestación en marcos nacionales que de algún modo singularizan el tipo de rupturas experimentales/contraculturales/políticas de que se trata; o incluso el sentido atribuido a la noción misma de ruptura en cada caso.

VI. (Apéndice. Consideraciones en torno a las fuentes)

Un hecho importante de los últimos diez o quince años es la reedición de textos y manifiestos del denominado Nuevo Cine Latinoamericano o la publicación de cartas y otros documentos hasta ahora inéditos. También la recuperación de algunas películas que se creían perdidas o eran de muy difícil acceso y que fueron transferidas y comenzaron a circular en diversos formatos. Sin duda esto significa un aporte sustancial a la investigación sobre el período que nos ocupa.

Sin embargo, habría que llamar la atención sobre la necesaria precaución en el trabajo con estas fuentes y la conveniencia de hacer una tarea complementaria, de confrontación y problematización.

---

[17] Retomo en los párrafos anteriores un trabajo previo: Mestman, M. (2010), "Mineros y campesinos entre la cultura andina y la insurrección", en: VVAA, *Jorge Sanjinés y el cine boliviano*, compilado/publicado por Grupo Rev(b)elando imágenes, Ed. Tierra del Sur, Buenos Aires; ps. 21-49. Entre los trabajos del citado Javier Sanjinés, véase: "Transculturación y subalternidad en el cine boliviano", en: Revista *Objeto Visual*, Cuadernos de Investigaciones de la Cinemateca Nacional de Venezuela, núm. 10, 2004, ps. 11-29. También: *Literatura contemporánea y grotesco social en Bolivia* (1992), La Paz, ILDIS.

En los últimos años encontramos varios casos donde se observan diferencias entre dos versiones de un mismo documento –un film, un manifiesto, un artículo, una carta–; entre su circulación en el mismo momento de su escritura/producción y su reedición más reciente. Muchas veces las modificaciones se asocian a intentos de "matizar" su radicalidad política previa a la hora de su difusión durante las "transiciones democráticas" posteriores en el Cono Sur, e implican quitar ciertos párrafos o frases a documentos de las décadas de 1960/70; a veces se trata de cambios producto de autocríticas no siempre explicitadas. En otros casos las razones podrían ser otras.

De ese conjunto de documentos alterados, modificados aquí presentamos sólo un caso que permite mostrar que el asunto es más complejo de lo que parece; es decir, que no se trata sólo de ir a las "primeras ediciones", de recurrir a las fuentes "originales" en que esos textos aparecieron o circularon en su momento, sino también de estar siempre atentos respecto de todas las ediciones, las actuales y las de aquellos años. Y, en este sentido, lejos de quedarnos tranquilos al encontrar la primera edición del documento en cuestión –con lo cual habríamos "descubierto" y "resuelto" un error o alteración posterior–, este caso nos permite en cambio abrir más interrogantes sobre nuestro trabajo de investigación historiográfico.

Se trata de un documento que involucra a tres actores protagónicos del denominado Nuevo Cine Latinoamericano en torno al 68, figuras destacadas –de algún modo representativas– de la radicalización, sea estética y/o política, en sus respectivos países e incluso en la región.

Hace algunos años hicimos referencia a este documento a propósito de las polémicas suscitadas por *La hora de los hornos* en foros internacionales; en particular en relación con el enojo del brasileño Glauber Rocha respecto de afirmaciones del argentino Fernando "Pino" Solanas sobre el *cinema novo* en el Encuentro de Realizadores de Viña del Mar de 1969, tal como se lee, decíamos, en sus cartas al dirigente del cine cubano Alfredo Guevara[18]. Nos habían llamado la atención un par de cartas –de 1969 y 1971–

[18] Mestman, M. (2001) "Postales del cine militante argentino en el mundo", en Revista *Kilómetro 111*, número 2, p.11.

publicadas en el libro *Cartas ao Mundo*, de 1997, una compilación de la correspondencia del cineasta brasileño[19].

Cinco años después de esa edición en portugués, Alfredo Guevara publicó una selección de su correspondencia con Glauber[20], quien como se sabe tuvo gran afinidad, fuerte acercamiento y diálogo con este dirigente fundamental del Nuevo Cine Latinoamericano así como con otros cineastas cubanos en esos años.

Nos interesa en particular la extensa carta escrita por Glauber estando enfermo en Chile, fechada en mayo de 1971, de la cual encontramos tres versiones que, aunque en términos generales dicen lo mismo, presentan algunas modificaciones significativas entre sí. Se trata de las versiones correspondientes a cada uno de los dos libros mencionados –en adelante: *Cartas ao Mundo* y *Correspondencia Guevara-Rocha*–, y la hasta donde sabemos primera publicación de la carta en el número 71/72 de la revista *Cine Cubano* –circa, fines de 1971/comienzos de 1972, ps. 1-11.

Glauber había pedido de modo explícito que esta carta fuese difundida en *Cine Cubano*[21], ya que allí confrontaba con las críticas y ataques contra el *cinema novo* provenientes de sectores de las izquierdas basileñas y latinoamericanas desde comienzos de la década de 1960. Entre esos ataques incluía la crítica que Solanas le había hecho en Viña del Mar 1969, en su ausencia. Glauber reivindica en la carta el carácter político –de respuesta revolucionaria contra la dictadura de su país– de varios films brasileños aparecidos en torno a 1964 y manifiesta su enojo por el cuestionamiento de Solanas en aquel festival, distinguiendo los estilos de intervención. En la versión de la carta publicada en *Cartas ao Mundo*, puede leerse (ps. 403-404):

> (...) Vi en varios lugares del mundo la conmoción de las plateas delante de *Maioria absoluta*. Y nosotros tuvimos la sabiduría de no hacer ningún manifiesto teórico, ninguna crítica moralista a otros cines, ninguna 'palabra de orden' oportunista.

---

[19] Glauber Rocha, *Cartas ao mundo*. Sao Paulo, Compahia des Letras, 1997. Compilación a cargo de Ivana Bentes.

[20] Alfredo Guevara, *Un sueño compartido. Alfredo Guevara-Glauber Rocha* (2002 - Investigación y Edición: Luis Ernesto Flores), Madrid, Iberautor y Festival del Nuevo Cine Latinoamericano.

[21] Tal como ocurrió. También pedía que fuese publicada en portugués, por temor a posibles errores en la traducción (*Cartas ao Mundo*; p. 400)

> Solamente presentamos 'La estética de la violencia'[22]. Años después, en Viña del Mar, (no recuerdo el año), fuimos sorprendidos por la acusación de Solanas: para él, y para un grupo de cineastas revolucionarios urgidos, *La hora de los hornos* era el verdadero cine revolucionario y nosotros, los brasileños, que luchábamos contra una dictadura implacable, estábamos 'comprometidos con el sistema'. *La hora de los hornos*, alardeando su novedad formal, incluía, irónicamente, un pedazo de *Maioria absoluta*, de Hirszman[23]. Nosotros no lanzamos ningún manifiesto inventando el cine/verdad político, incluso -ni siquiera- después del éxito mundial de *Maioria absoluta* o de *Viramundo.* Nosotros, los cineastas del 'cinema novo', queríamos la unidad del cine latinoamericano. Luego del 'cine del tercer mundo', inspirado en la Tricontinental del Che.

Y unas líneas más abajo, insiste en su enojo, empezando con una comparación por lo menos singular:

> (...) Leí el discurso de Fidel en *Gramma*, donde se refiere al caso Padilla. Tiene razón. Los intelectuales son producto de una concepción aristocrática-burguesa, heredada por el academicismo cultural del Partido Comunista. Esta concepción genera privilegios, vedettes, concursos, premios, festivales y mentiras traicioneras como la de Solanas contra el 'cinema novo' en el Festival de Viña del Mar.

Aunque inmediatamente el conflicto parece "compensarse" con una expresión que aparenta no guardar rencor o por lo menos aceptar cierta conciliación:

> Solanas más tarde me confesó en Roma que había sido víctima de una intriga hecha por franceses y brasileños. Creo en la honestidad de Solanas, me gusta *La hora de los hornos*, pero debo aclarar que él, como un cineasta revolucionario, no tenía derecho a juzgar el 'cinema novo' basado en informes de otros 'brasileños' o 'franceses'. (...)

Ahora bien, los párrafos citados corresponden, como decíamos, a la versión de la carta publicada en portugués en *Cartas ao Mundo* en 1997 –la traducción es mía. Y las oraciones subrayadas son las que no están en las dos versiones cubanas en español –ni en la anterior de la revista *Cine Cubano* de 1971 ni en la posterior de la Correspondencia

[22] Se refiere al manifiesto más conocido como "La estética del hambre", producto de su intervención en el Columbianum de Génova, en 1965.
[23] Se refiere a una de las llamadas "citas fílmicas" incluidas en el film argentino.

Guevara-Rocha de 2002. En especial resulta de interés su ausencia en la versión publicada en *Cine Cubano* en el mismo momento en que fue escrita. Es importante aclarar que no se trata de la única divergencia. Hay otras, en otras zonas de la carta, en general menores, entre las ediciones en español respecto de la brasileña, y algunas también entre ambas versiones en español[24]. Pero a los efectos de la discusión sobre esa coyuntura de las relaciones del Nuevo Cine Latinoamericano, nos interesa la divergencia que aquí presentamos. No sólo porque se trata de un documento y de una polémica que comienzan a mencionarse cada vez con más frecuencia en la bibliografía[25]; también porque a diferencia de otros donde se altera una fuente "original" en una reedición posterior, aquí es la primera publicación de la carta –la traducida en la revista *Cine Cubano*– la que no tiene las explícitas referencias críticas a Solanas que sí aparecen en una versión posterior –la de *Cartas ao Mundo*.

Muchos elementos llevan a pensar que en la original traducción de la carta para *Cine Cubano* fueron cortadas las frases más duras –subrayadas más arriba. Si bien en esa edición están las referencias explícitas a las críticas contra el *cinema novo* en Viña del Mar 1969, resulta llamativa la ausencia completa del primer párrafo citado –"Años después, en Viña del Mar..., fuimos sorprendidos por la acusación de Solanas..."– así como del nombre de Solanas en el otro párrafo: "Esta concepción genera privilegios, vedettes ... y mentiras traicioneras como la de Solanas contra el 'cinema novo'..."[26]. Estas ausencias hacen que resulte incluso confusa en la edición de esta parte de la carta

---

[24] En lo referido en particular a estos párrafos, por ej. en la reedición en la Correspondencia Guevara-Rocha sí figura la mención al discurso de Fidel sobre el caso Padilla y la referencia al academicismo "cultural del Partido Comunista", ausentes en la versión de la revista *Cine Cubano*.

[25] En un agudo ensayo sobre Glauber Rocha y *Antonio das Mortes*, Gonzalo Aguilar citó la frase más extensa de la carta de Glauber de 1971 –de la versión completa de *Cartas ao Mundo*–, ausente en las otras versiones, a propósito de la distancia de Glauber respecto de Solanas y de las diferentes perspectivas en torno a la representación del pueblo entre las tendencias del cine político latinoamericano en esa coyuntura. Véase: Aguilar, G. (2013), "El frenético y colorido baile del pueblo: Glauber Rocha y *Antonio das Mortes*", en *Masas, pueblo y multitud en cine y televisión*, Buenos Aires, Eudeba, 2013; ps. 165-178. También Silvana Flores había utilizado el mismo párrafo de la carta –también de la versión de *Cartas ao Mundo*, con un pequeño error de traducción– a propósito de lo que denomina "diferentes grados de radicalidad ideológica" entre los cineastas latinoamericanos. Véase: Flores, Silvana (2011), "De lo nacional a lo regional: hacia una dimensión continental en el cine de América Latina", en: Lusnich, Ana y Piedras, Pablo (eds.), *Una historia del cine político y social en Argentina*, 1969-2009; Buenos Aires, Nueva Librería; ps. 65-85. Por su parte, durante la presentación de su reciente libro (*El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta. Entre el mito político y la modernidad fílmica*, Universidad de Lima, 2013) en el último BAFICI, Isaac León Frías, legendario crítico y director de la revista peruana *Hablemos de Cine* y protagonista de esos años, se refirió a las polémicas de Viña del Mar y en particular a la distancia de Rocha respecto de Solanas a propósito del alcance y los límites de la "unidad" del cine latinoamericano en esa coyuntura.

[26] En el párrafo reproducido en *Cine Cubano*, dice: "Este concepto genera privilegios, vedettes, concursos, premios, festivales y provocó intrigas contra el ´cinema novo´ en el Festival de Viña del Mar, 1969".

en la revista una breve mención al cineasta argentino: "Solanas más tarde me confesó en Roma que había sido víctima de una intriga urdida por franceses y brasileños". Porque esta mención queda aislada, sin la referencia previa –a las acusaciones y "mentiras"– y por ende no se comprende bien a qué refiere.

Otros elementos a tener en cuenta tienen que ver con que esta tensión de Rocha con Solanas –y también con su cine– puede observarse, en ese mismo momento, en otras fuentes: Al pasar en cartas previas y posteriores, también publicadas en *Cartas ao Mundo*[27]. Y de modo un poco más argumentado en una famosa Conferencia de Glauber de ese mismo año en Nueva York, luego conocida como el Manifiesto "Estética del sueño"[28].

Pero la pregunta que surge casi de inmediato es por la razón de esos cortes[29].

Desde mi punto de vista, no se trata de una adhesión mayor a uno u otro de estos dos referentes del cine latinoamericano de parte de los dirigentes o cineastas cubanos. Más

[27] Una de 1969 también a Alfredo Guevara y otra de 1971 a Cacá Diegues. En esta última, Glauber se refiere al pasar a la carta que ese mismo año envió a Guevara desde Chile –la que venimos citando. Y en referencia a la reconocida película *Macunaíma* afirma que "era un suceso en tierras de documentalismo educativo (o solanismo legal y argentino)" (*Cartas ao Mundo*, op.cit.; p. 414). En la carta de 1969 a Guevara –escrita en Roma inmediatamente después del encuentro de Viña del Mar–, Glauber agradece la intervención del dirigente cubano en el evento por haber defendido al "cine brasileño" –se entiende al *cinema novo*– frente a ataques que atribuye a Solanas. Hasta donde sabemos esta carta –a diferencia de la más extensa de 1971 comentada– no fue publicada en su momento en *Cine Cubano* u otro sitio. Por supuesto no tenía por qué publicarse. De hecho, a diferencia de la otra, en este caso Glauber no le solicita a Guevara su difusión. Pero sí fue recuperada en la Correspondencia Guevara-Rocha publicada en 2002 (p.97). En este caso, la mención a Solanas es sólo al pasar, pero también muy dura. La diferencia entre ambas versiones de la carta es menor, incluso pareciera producto de un error en la traducción. La breve frase en la versión en portugués (*Cartas ao Mundo*; p. 353-354) dice: "creo que Solanas hace mucha demagogia y sufre de vedetismo crónico; mal del *subdesarrollo* (... acho que o Solanas faz muita demagogia e sofre de vedetismo crónico; mal do *subdesarrollo*)". La traducción para la edición en español incluye la crítica aunque matizada por el aparente error de traducción: "creo que Solanas hizo mucha demagogia sobre el vedetismo crónico, mal del subdesarrollo". (Correspondencia Guevara-Rocha, 2002; p. 97).

[28] En "Estética del sueño", reivindicando el lugar privilegiado del arte y el artista en el proceso revolucionario, el valor de su no subordinación y de la revolución en lo cultural, Rocha diferenciaba ahora su propia obra respecto de *La hora de los hornos*. Allí distinguía tres tipos de arte revolucionario: el útil al activismo político; el lanzado para la apertura de nuevas discusiones; el rechazado por la izquierda e instrumentalizado por la derecha. Si en el segundo caso se refiere a algunos films del *cinema novo* brasileño, incluidos los suyos, en el primero ejemplifica con el film de Solanas y Getino, "un típico panfleto de informaciones, agitación y polémica, utilizado actualmente en varias partes del mundo por activistas políticos".

[29] Como dijimos en relación con la carta de 1971, no se trata sólo del corte de las críticas más duras a Solanas, sino también de la explícita mención de Glauber a la honestidad de Solanas y a que le gusta *La hora de los hornos* –que en la versión brasileña aparece inmediatamente después de la frase que en la traducción cubana queda suelta, sin conexión, sobre que Solanas le confesó en Roma que había sido víctima de una maniobra.

allá de una mayor o menor afinidad con cada uno y con sus respectivas obras –que probablemente existió a favor de Glauber–, en general la revista *Cine Cubano* y los dirigentes del cine cubano mantuvieron colaboración con ambos –con variantes a lo largo del período–, al mismo tiempo que las consideraciones sobre sus películas de esa coyuntura –en especial *La hora de los hornos* y *Antonio das Mortes*– incluyen adhesiones a algunos aspectos pero también críticas y distanciamientos respecto de otros[30].

Es probable, en cambio, que en su permanente búsqueda de la unidad del Nuevo Cine Latinoamericano, la revista quisiese evitar la publicación de las frases más duras de la carta que hubiesen explicitado una pelea, o por lo menos una tensión importante, entre dos promotores *clave* del cine político latinoamericano en el mundo[31]. Por supuesto en esos años las diferencias –de lenguaje, políticas– entre ambos directores se leen en otras fuentes, como en documentos, en la recepción crítica en Europa, en algunas entrevistas en revistas especializadas, etc. Pero tanto el citado manifiesto "Estética del sueño" de Glauber como las críticas de los films, si bien nos hablan de estilos de intervención diversos, no dan cuenta del énfasis en el enfrentamiento que se lee en las frases citadas de esta carta. Al cortarse las mismas en la versión de *Cine Cubano*, aquello que en la –aparentemente– "original" es abierto conflicto, en ésta aparece sólo como una mención al pasar; además, como dijimos, que no se comprende bien porque no puede vincularse de modo directo a los párrafos que no están. Es decir, el contundente enojo, la polémica manifiesta que se lee en otros párrafos, recubre un carácter más general o asociado a la izquierda brasileña, pero ya no al fundador del grupo Cine Liberación argentino.

Pero tampoco deberíamos descartar la posibilidad de que haya sido el mismo Glauber –u otra persona con su autorización– quien modificase la primera versión de la carta porque decidiese –sea por iniciativa propia o por sugerencia de otros- matizar las críticas. Al respecto, es importante considerar que en la versión de *Cine Cubano* hay otras frases intercaladas, agregadas que no están en la versión de *Cartas ao Mundo*, como si hubiesen sido sumadas en una revisión contemporánea de la escritura. Es decir,

[30] En la misma carta –recordemos que estaba dedicada fundamentalmente a confrontar no con Solanas sino con sectores de la izquierda brasileña–, Glauber rechaza dura y explícitamente un artículo publicado en un número anterior de *Cine Cubano* sobre su obra, firmado por Pietro Domenico, que –afirma– "nace de informaciones falsas ofrecidas por la Cinemateca de Río de Janeiro y por la Escuela de Comunicación de Sao Paulo".
[31] Sobre todo considerando que hubo otras polémicas fuertes entre chilenos, argentinos, cubanos en Viña del Mar 1969, que en algún momento amenazaron con dividir a los presentes en sesiones paralelas.

faltan las críticas más duras a Solanas –entre otras cosas– pero hay otros párrafos que en cambio no están en la que hasta ahora suponemos como carta “original” –aunque publicada posteriormente–, la versión de *Cartas ao Mundo*[32].

Por supuesto, el hecho de que la carta publicada en la misma coyuntura de la polémica fuese cortada por una razón o por otra no resulta insignificante a la hora de interpretar esa historia. Sin embargo, aquello que en particular nos interesa es problematizar la cuestión de las fuentes a las que usualmente recurrimos. Porque este es sólo un ejemplo, si bien complejo y singular, de modificaciones que encontramos en varios otros casos referidos al cine latinoamericano de este mismo período.

Tomamos este caso porque, como dijimos, no se trata de modificaciones posteriores –por ejemplo, desde los períodos de “transición política” en Sudamérica[33]– que muchas veces matizan la radicalidad de enfrentamientos de los años 60/70. Y porque tampoco se trata de cambios en un mismo documento que va siendo publicado mientras está “en proceso de elaboración”, que se modifica en diferentes ediciones de un año a otro, o por ser publicado en diversos contextos donde los agregados o modificaciones remiten muchas veces a cambios de una realidad en curso, en proceso[34]. En el caso que nos

[32] Por ejemplo, las 9 notas al final del texto, que parecen aclaraciones del propio Glauber. O el final a modo de manifiesto: “Abajo la dictadura imperialista. A la izquierda todo, a la derecha nada”. O la frase sobre el lenguaje del cine latinoamericano: “Debe ser épico, didáctico, materialista y mágico”, que remite a otro manifiesto contemporáneo. Entre otras referencias presentes en la versión de *Cine Cubano* y ausentes en la de *Cartas ao Mundo*.

[33] Sólo en lo referido al cine político argentino del período, podríamos mencionar, entre otros casos, la existencia de cambios en diversas versiones de algunas fuentes muy conocidas: el “Manifiesto Cine y subdesarrollo” de Fernando Birri, las declaraciones de Raymundo Gleyzer en la Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro de 1973, el documento “El Periodismo Cinematográfico” del cubano Santiago Alvarez, todos casos que merecen atención pero no podemos desarrollar aquí. También en lo referido a la circulación de las películas: la ausencia de los “anexos documentales” –sobre la historia tucumana y sobre las luchas sindicales en la provincia– en algunas copias de *El camino hacia la muerte del viejo Reales* (Gerardo Vallejo, 1971) que circularon en los años 80 y 90, o la desaparición del final de la primera parte de *La hora de los hornos* estrenada en salas cinematográficas en 1973 –que había sido modificado respecto del original– en las versiones actualmente en circulación.

[34] Un caso muy interesante, asociado a esta coyuntura, es el de las diferencias que encontró Jonathan Buchsbaum en el famoso Manifiesto “Hacia un Tercer Cine” de Solanas y Getino, fundamentalmente entre las versiones en español -la original de la revista *Tricontinental* de 1969 y la modificada publicada en México en 1970-, que también compara con la traducida al inglés por Julianne Burton para *Tricontinental* y luego reeditada en revistas desde 1971. Véase: Buschsbaum, J. (2011), “One, Two .. Third Cinemas”, en: *Third Text. Critical Perspectives on Contemporary Art & Culture*,Volumen 25, Issue 1, Janaury, Routledge, 2011; ps. 13-28. Por su parte, Ignacio del Valle comparó también las modificaciones entre las distintas versiones del mismo Manifiesto –en particular en lo referido a los denominados “segundo” y “tercer cine”–, así como respecto de una suerte de borrador del mismo –inédito- titulado “Cine de la descolonización” y que encontró durante su investigación doctoral. Véase: Del Valle, Ignacio (2012), “Hacia un tercer cine: del manifiesto al palimpsesto”. *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano*, Guadalajara, año 3, núm. 5, enero - junio 2012. Disponible en:

ocupa se trata de modificaciones en el mismo momento de escritura/difusión de la carta y que por ello mismo permiten indagar en una coyuntura del Nuevo Cine Latinoamericano más compleja de lo que suele creerse.

Por otra parte, si bien en este caso hay una voluntad explícita de Glauber de hacer pública la carta –y en este sentido puede considerarse como una intervención polémica, un documento más cerca de lo público que de lo privado–, al mismo tiempo el tipo de escritura epistolar facilita la emergencia de anéctodas, tensiones personales, nombres, sentimientos encontrados que son más difíciles de hallar en Manifiestos u otras escrituras que al fijar posiciones públicas muchas veces alcanzan una formalización "más cercana" a los discursos epocales, que asimismo colaboran a configurar. Por supuesto esta última distinción debería considerarse sólo de modo tendencial; porque requiere de una comprobación empírica en cada caso, que asimismo contemple las respectivas estrategias argumentativas. En lo referido al período que nos ocupa, muchas veces aquello que se dice en privado –en una carta, en conversaciones cotidianas– se expresa de otro modo en público. Pero, al mismo tiempo, se trata de un momento en que las intervenciones políticas, públicas de artísticas e intelectuales –de vanguardias culturales en sentido amplio–, en su afán de articular arte/vida, cultura/política, también incluyen polémicas con "nombre y apellido" o que dejan traslucir un proceso vívido.

En ambos casos, pensamos, nuestro interés por este tipo de fuentes que vienen reeditándose en los últimos años debería acompañarse de nuestra precaución en el trabajo con las mismas.

Nota: Agradezco los valiosos comentarios de Alejandro Grimson y de Roberto Pittaluga a una versión preliminar de este texto.

---

http://www.elojoquepiensa.net/05/index.php/template/hacia-un-tercer-cine-del-manifiesto-al-palimpsesto).
Aprovecho la ocasión para señalar que en el citado número de *Third Text* se incluyó una traducción del documento del grupo Cine Liberación "Cine militante, una categoría interna del Tercer Cine" (1971) con importantes errores de edición por parte de este journal. Dada su extensión, la revista aceptó publicar un tercio del documento, cuya selección y traducción hice junto a Jonathan Buchsbaum. Pero los editores compaginaron de modo incorrecto algunas partes de esa traducción y atribuyeron el documento sólo a Octavio Getino –y no a Getino y Solanas, como correspondía. Si bien la revista corrigió el error en un número posterior on line, la versión impresa presenta una alteración importante del texto. En este caso, a diferencia de los que venimos comentando, se trata directamente de errores de los editores.

Volver al índice

II Simposio Iberoamericano de estudios comparados sobre cine y audiovisual: perspectivas interdisciplinarias. Debates del cine y la historia

Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE) Red de Investigadores sobre Cine Latinoamericano (RICiLa)

ISBN 978-987-3617-02-7

A memória e a construção da história em *Los Rubios*, de Albertina Carri, e *Serras da Desordem*, de Andrea Tonacci: narrativas comparadas envolvidas pela subjetividade

Mônica Brincalepe Campo

Os filmes *Los Rubios* (2003), de Albertina Carri, e *Serras da Desordem* (2003), de Andrea Tonacci, são aqui indicados para discutir comparativamente a escrita da história em sua relação com a memória. Pretendo questionar o labor em torno da escrita da história tendo em vista as narrativas cinematográficas como parte de sua constituição.

A escrita da história é uma operação que pretende no rigor metodológico assentar sua sustentação. Já a memória pode ser interpretada a partir de duas vertentes principais, a da objetividade e da subjetividade. A história tem na memória uma de suas fontes a colaborar com sua escrita, e deve lidar com as fraturas e incompletudes inerentes a sua composição. Entretanto, a busca da objetividade e da verdade histórica constituiu o fazer histórico desde o edifício erguido no século XIX. A documentação, a análise crítica e criteriosa das fontes, o estudo e o recorte do objeto a ser verificado passaram a ser força de sustentação da argumentação defendida. Assim, o lidar com a subjetividade da memória costuma ser observado com desconfiança pelo corpo geral dos historiadores.

Nos filmes aqui analisados, as matrizes de interpretação da memória, tanto objetiva quanto subjetiva, são reconhecidas e foram articuladas para comporem as histórias biográficas que envolvem Albertina Carri e seus pais, e Carapiru, índio awá-guajá, e os

seus. A utilização complexa da linguagem cinematográfica é destaque e, ao assistir aos filmes, o historiador sente-se atraído a refletir sobre a própria escrita da história.

O documentário de Albertina Carri é um marco na atual cinematografia argentina, e repercutiu de maneira polêmica ao tratar de tema tão complexo da história recente daquele país, o legado geracional da ditadura militar. O documentário de Andrea Tonacci, cineasta da geração do cinema marginal dos anos 1960, toca em tema permanentemente nevrálgico da história brasileira, a relação conflituosa com as populações autóctones, os índios, e o lugar que ocupam na sociedade em sua luta cotidiana para inserirem-se e/ou sobreviverem nesta sociedade que está distante de acolhê-los.

Ambos os filmes expressam traumas particulares que se inserem em questões públicas. Nesse sentido, eles provocam o historiador a reler e reescrever a história que produz, ressignificando o escrito.

A história está sempre em construção, e não se pode deixar reconfortar com a ideia de que foi obtido o texto definitivo, a interpretação fechada e a escrita assentada. A história é fraturada, possui lacunas, incômodos não suplantados e sempre por serem enfrentados. Novas perspectivas, interpretações, complementações e mesmo antagonismos surgem e instigam a reescrita da história. O excesso de memórias –documentos, depoimentos, informações produzidas em volume gigante nos dias de hoje–, de maneira contraditória, acaba por produzir não as luzes, mas a opacidade e o esquecimento.

O presente texto está dividido em três partes, sendo que na primeira discuto a relação História e Cinema e indico a metodologia realizada; na segunda, analiso o filme *Serras da Desordem*, e, na terceira, o filme *Los Rubios*. Ao longo da análise dos filmes, entrelaço relações possíveis entre a memória e a escrita da história. As considerações finais seguem a título de síntese do percurso trilhado.

Os filmes, análise comparativa, metodologia

Ao propor a análise comparativa dos filmes, *Los Rubios* e *Serras da Desordem*, busco recortes semelhantes no tratamento das obras. Além disso, a análise desenvolvida aqui

pretende sustentar a reflexão histórica, ou seja, volta-se para a relação de pesquisa e debate entre a História e o Cinema. Diversas têm sido as propostas de trabalho do historiador com o cinema, de Marc Ferro (2010) a Robert Rosenstone (2010), entre outros. Busco sempre articular a reflexão e estabelecer tensões entre as propostas para o lidar com a escrita da história, tomando o filme como base, sendo também percebido como objeto de análise a confundir status. Em geral, o trabalho desenvolvido pelas reflexões do campo da história e cinema percebe nos filmes a relação tensa entre a história, tal qual escrita, e a problematização surgida ao lidar com a obra fílmica, a construir ela mesma uma interpretação da história e estabelecer hierarquias entre os suportes analisados.

Em Marc Ferro há a defesa da ideia de que do filme se obtenha uma contra-análise da sociedade, em que a história elaborada na obra fílmica poderia provocar complementações ao fazer surgir o lapso que estaria ali contido. O lapso seria aquilo que não é controlado conscientemente, mas está disponível no dispositivo fílmico para ser revelado pelo historiador. Para Ferro, o filme seria um documento a trazer nova perspectiva de análise que acrescentaria possibilidades interpretativas à história já realizada na escrita. Em Rosenstone o filme é percebido como um artefato contemporâneo, a produzir ele mesmo uma abordagem de escrita da história. O filme é a história produzida a partir de outro suporte, a provocar as análises já consagradas. Para Rosenstone, por exemplo, o cineasta Oliver Stone é um historiador que produz história e que, ao filmar *JFK – a pergunta que não quer calar*, elabora um produto com o mesmo status daqueles realizados por historiadores acadêmicos com todo o rigor metodológico que preside o fazer desses profissionais.

Entre estas duas perspectivas, situo-me em conjugação com a proposta de Eduardo Morettin e Jean-Louis Leutrat ao lidar com a matéria fílmica. Acredito que o trabalhar com o filme necessita de seu esquadrinhar, sendo necessário analisá-lo, uma vez que as questões a serem exploradas devem emergir a partir dos encaminhamentos dados internamente à própria obra. Portanto, a análise fílmica é imprescindível ao historiador que pretende trabalhar com história e cinema. O destaque está em não submeter o filme aos sentidos elaborados *a priori* pelos historiadores, está em não cair no engodo da pesquisa que privilegia o conhecimento do contexto em torno do filme e que o envolve e o significa a partir deste *fora-do-filme*. Afirma Morettin:

> Para que possamos recuperar o significado de uma obra cinematográfica, as questões que presidem o seu exame devem emergir de sua própria análise. A indicação do que é relevante para a resposta de nossas questões em relação ao chamado contexto somente pode ser alcançada depois de feito o caminho acima citado, o que significa aceitar todo e qualquer detalhe. O relevante ou irrelevante não é um dado que *a priori* podemos estabelecer na análise fílmica a partir de nossos conhecimentos anteriores. Com esse movimento, evitamos o emprego da história como pano de fundo, na medida em que o filme está a iluminar a bibliografia selecionada, ao mesmo tempo em que não isolamos a obra de seu contexto, pois partimos das perguntas postas pela obra para interrogá-lo. (...) (Morettin, 2007: 63).

Deve-se destacar que o *fora-do-filme* –como já dizia Marc Ferro– deve ser levado em consideração, entretanto, esta pesquisa documental não deve anteceder o filme, pois é ele o objeto central, que dialoga necessariamente com este seu entorno. Aqui, o destaque recai novamente na análise fílmica, percebendo que esta "mobiliza a ideia de narrativa enquanto prática discursiva que também possui características próprias no campo do cinema" (Morettin, 2002). Nesse sentido, os estudos de Ismail Xavier e a questão destas práticas discursivas são elencados para reafirmar tal precaução. Concluindo sua ideia, Morettin afirma: "Se não conseguirmos identificar, através da análise fílmica, o discurso que a obra cinematográfica constrói sobre a sociedade na qual se insere, apontando para suas ambiguidades, incertezas e tensões, o cinema perde a sua efetiva dimensão de fonte histórica" (Morettin, 2007: 64).

Portanto, o filme não é uma ilustração de uma história já dada e conhecida; também não é uma revelação que se obtém ao desvendar os lapsos contidos na obra, ou, ainda, não é uma história acima, a pairar como um artefato a ser colhido e considerado e realizado a partir do mesmo rigor metodológico da prática do historiador. O filme está e é envolto na sociedade que o elabora e produz, é representação desta sociedade e deve ser analisado com todas as possibilidades de ferramentas que a História do Cinema e a Teoria do Cinema construíram ao longo do tempo. Entretanto, cabe indicar que as questões que competem ao historiador talvez não interessem decisivamente a esses outros campos do conhecimento, mas são a meta final que interage e conforma o fazer do historiador.

***Los Rubios* e *Serras da Desordem*: memórias traumáticas e a representação**

Seguindo a metodologia referida, recorro à análise de algumas sequências escolhidas para indicar possibilidades interpretativas na relação que estabeleço entre a memória e a escrita da história.

1) *Serras da Desordem*

O filme *Serras da Desordem* é uma ficção/documento, se assim pode ser classificado. Narra a história de Carapiru, pertencente ao grupo indígena awá-guajá, atacado por capangas/fazendeiros nos anos 1970. Carapiru fugiu e perambulou solitário por cerca de dez anos, quando passou a viver com pequenos agricultores. A Funai tomou conhecimento desse índio perdido e enviou um sertanista para ajudá-lo. O filme de Tonacci encena o ataque a Carapiru e sua fuga, para retomar a história a partir do encontro de Carapiru pelos agricultores, até que fosse conduzido a um local determinado para habitar junto a iguais. Ao longo da obra, informações são obtidas em entrevistas, depoimentos, material documental de pesquisa e encenação do ocorrido. O filme de Tonacci se coloca como uma obra complexa, pois tanto reconstitui/encena a história de Carapiru e, sem exagerar, a expansão conservadora e modernizadora do Brasil, como também realiza um balanço critico da linguagem cinematográfica documental elaborada ao longo do século XX.

Em *Serras da Desordem* há uma moldura que abre e fecha o filme, e a partir desta serão traçadas as considerações a seguir. Na primeira sequência do filme assiste-se a um índio perambulando solitário pela floresta; ele faz uma fogueira e se prepara para dormir em lugar por ele escolhido. A câmera na mão o acompanha, próxima e observadora, traçando seu percurso e comportamento. A sequência é longa e remete ao documentário “clássico” *Nanook*, de Robert Flaherty. Na sequência final, esta mesma filmagem é retomada, mas nela é revelado que a perambulação de Carapiru, índio awá-guajá, foi encenada, e a equipe aparece dirigindo Carapiru, orientando seu percurso e atividades. Além dessa sequência descrita, a sequência do massacre do grupo indígena que aparece no início do filme também foi encenada pelo grupo que passou a acolher Carapiru depois de ele ter sido encontrado sozinho e caminhado nômade desde o Maranhão até o

meio oeste brasileiro. O grupo que participou da encenação é remanescente da mesma população exterminada e é o que restou para receber Carapiru. Eles já estão "civilizados", usam roupas, habitam uma reserva monitorada pela Funai, estão "adaptados" à sociedade e sobrevivem entre objetos e valores do homem branco. Ao mostrar que realizou uma encenação para relatar o ocorrido com Carapiru e os seus, Tonacci tanto nos apresenta o vivenciado pelo indígena quanto explicita a reconstrução narrativa em torno do fato. Interpreto que essa encenação é indicada como discurso realizado não pelos indígenas, mas uma narrativa na qual o espectador pode reconhecer o ocorrido a Carapiru e aos seus. Essa narração fala para e pela "cultura ocidental", responsável tanto pela fuga de Carapiru quanto por sua atual sobrevivência.

O filme demonstra que se há reconhecimento do fato ocorrido a Carapiru é porque este está sendo e tem sido narrado por nós e para nós mesmos[1]. Os índios não filmam sua própria história, a eles tem sido dada a participação coadjuvante –mesmo quando protagonistas–, a reiterar as narrativas em que nos reconhecemos, sejam elas documentais ou não. Tonacci explicita que, para se fazer o reconhecimento do ocorrido em nossa própria cultura, é necessário desconstruir as referências que carregamos culturalmente.

Neste sentido, o filme tanto realiza um balanço reflexivo sobre a história do ocorrido com Carapiru e os seus, quanto elabora uma reflexão sobre as abordagens documentárias ao longo do século XX e os percursos narrativos que estas seguiram, ao questionar e utilizar seus diferentes formatos e escolas como referências que pontuam o filme como um todo.

A moldura acima explicitada do filme de Tonacci demonstra o quadro em que o diretor/roteirista desenvolve a obra *Serras da Desordem*. Ele efetua um corte longitudinal na história que narra e na maneira como ela é narrada. Se o prólogo remete aos primórdios do estabelecimento das narrativas documentárias a partir de Flaherty, o encerramento faz as vezes do distanciamento reflexivo, de onde muitos têm buscado falar para demonstrar a autocrítica da produção realizada com o objetivo de permitir o distanciamento crítico do espectador. Entretanto, o telejornalismo, o documentário de observação e o participativo, além daquele de base antropológica, também são

---

[1] Desde 1986, em contrapartida a este predomínio de narrativas realizadas pelos "brancos" sobre os indígenas, há o desenvolvimento do projeto Vídeo na Aldeia –ver sites consultados.

referências no filme de Tonacci.

Em *Serras da Desordem*, a história de Carapiru é contada por vários: pelos que primeiro o acolheram, pelo sertanista Sydney Possuelo e pelos conhecidos em Brasília quando ele esteve lá hospedado antes de ser designada sua moradia permanente pela Funai. Há também a "descoberta" realizada pela mídia televisiva, que transforma a história de Carapiru em uma telerreportagem de reencontro e descoberta, aos moldes de um bom folhetim com final feliz. Por fim, aparece o próprio grupo com quem ele residirá. Carapiru não é entrevistado, nem os índios da reserva que o acolhem, ou seja, a história narrada volta-se principalmente para espectadores que não são Carapiru e os seus.

Uma sequência com imagens/filmes editados resumindo os acontecimentos no Brasil dos anos 1970 faz o papel de resumo contextual, e também se insere na perspectiva da edição relâmpago recorrente aos balanços telejornalísticos sobre uma dada época ou acontecimento. As imagens sintetizam os anos do Regime Militar brasileiro, falam sobre a ideologia do Brasil Grande e o projeto de avanço civilizatório, com as frentes de ocupação produtivas para as terras, seja via agricultura e pecuária, seja na exploração mineradora, mas sempre com a destrutiva derrubada da mata. Há também o traçado de autoestradas e os limites das terras que passaram a ser cercadas no interior do Brasil, em uma citação homenagem/referência ao emblemático filme *Iracema, uma Transa Amazônica* (1976), de Jorge Bodanzky e Orlando Senna.

Dentre os efeitos deste cercamento está a própria captura do grupo de Carapiru, em especial de seu filho que, pequeno, ficou preso na cerca e foi levado pelos capangas ao atacarem o grupo. Esse garoto −agora adulto e "civilizado"− atua como intérprete junto à Funai, e coincidentemente reencontrará Carapiru em Brasília. Carapiru acompanhará seu filho ao local determinado pela Funai, ficando ali residente com os seus, mas sem poder manter o nomadismo de sua origem cultural. Carapiru fugiu e se escondeu ao longo de dez anos desde o massacre. No local determinado pela Funai não há o encontro de final feliz proposto na telerreportagem/novela, mas a restrição a um local fechado onde a cultura nômade não é mais possível.

Ao se descrever a telerreportagem do Jornal Nacional como uma trama de folhetim a afirmar um final feliz, cumpre assinalar o papel desempenhado por esse telejornalismo

durante o regime militar. A Rede Globo, responsável pela matéria sobre o encontro de Carapiru, estrutura-se em uma grade de programação com o mesmo princípio elaborado por Walter Clark e Boni[2] ainda nos anos 1960. O Jornal Nacional é o marco desta rede de comunicação a integrar o Brasil (Fico, 1997) a partir de um modelo conservador afinado com o regime militar. Na grade proposta, o telejornal se situa como recheio entre novelas e programas de entretenimento, no horário do jantar. Tal disposição do horário forjou, ao longo das décadas, a produção das imagens a partir de um parâmetro melodramático confortado nas tramas de ficção. Assim, não raro, por sinal em regra, as narrativas do jornalismo televisivo ali veiculadas assumem o tom de folhetim característico de contos em gêneros de comédia e drama. Elas assumem o lugar da farsa da investigação equilibrada, isenta e idônea, sempre no estabelecimento de narrativas inteligíveis ao público presumido para consumi-las em meio à ceia e na expectativa da próxima novela.

A narrativa de Tonacci se apropria da telerreportagem, que é utilizada como parte do material documental do filme, mas se afasta do tom de melodrama ao narrar a história de Carapiru. Para exemplificar o afastamento deste modelo, cabe analisar a sequência/encenação da fuga de Carapiru após o ataque dos fazendeiros. Carapiru retorna ao acampamento que está sendo atacado e resgata um bebê. Ele foge em meio à floresta, carregando a criança, mas em dado momento percebemos que Carapiru segue seu percurso sozinho e que o bebê foi deixado coberto com folhagens. Nesse instante Tonacci se afasta da exploração que habitualmente uma narrativa de um telejornalismo folhetinesco assumiria, e somente indica o ocorrido por meio desta constrangida encenação, filmada a distância e quase a passar despercebida. Em termos de decupagem narrativa, pode-se dizer que Tonacci não faz nenhum plano de aproximação, *close*, ou se detém ao episódio, muito menos busca depoimentos a recordar o fato. Se há referências, elas estão dispersas em meio aos depoimentos, dizendo que Carapiru sempre era extremamente cuidadoso com as crianças que conhecia. Tal escolha realizada –seja da edição ou da fotografia– busca não explorar o sofrimento de Carapiru de forma a garantir audiência fácil. O fato é apresentado sem o exagero característico de um folhetim, ou da reportagem melodramática de um telejornalismo predador.

[2] Walter Clark foi programador executivo da Rede Globo e responsável, junto com José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni, pela grade de programação aqui apresentada. Armando Nogueira foi o responsável pela concepção do Jornal Nacional, e os três o articularam na disposição da programação semanal da emissora.

Sobre a relação que se estabelece entre a memória e a escrita da história em *Serras da Desordem*, há de se atentar que o próprio Carapiru não escreve sua história, ele não a narra aos espectadores, ele não é entrevistado. As memórias foram reconstituídas a partir de depoimentos de outros; assim, a história produzida possui esse caráter de permanente reconstituição falha, repleta de lacunas. A história produzida não pertence mais diretamente a Carapiru e aos seus, mas a todos que estão no filme e que, a partir dele, irão elaborar o conhecimento dos fatos ocorridos na trama reconstituída a partir do entrelaçar desigual dos fios das memórias.

2) Los Rubios

O filme *Los Rubios*, de Albertina Carri, realizado em 2003, é uma das grandes obras do cinema argentino recente, seguindo trilha de repercussão e polêmica desde o seu lançamento. O tema central é a ausência dos pais da diretora, sequestrados e desaparecidos em meio ao regime militar argentino quando ela contava com três anos de idade, em 1977. Roberto Carri –sociólogo e jornalista– e Ana María Caruso –formada em Letras– eram militantes do peronismo revolucionário e conhecidos por suas atividades acadêmicas. Deixaram três filhas, sendo Albertina a caçula.

Em *Los Rubios*, Albertina Carri questiona a maneira como as memórias sobre os ausentes têm sido articuladas para descrever a experiência histórica. O vazio que ela sente não fica preenchido com os discursos. Ela demonstra que, apesar das tentativas, os recursos discursivos não conseguem lidar com as lacunas. Pode-se dizer que o filme de Carri questiona os *lugares de memória* consagrados em Pierre Nora (1984; 1987; 1992), por não se satisfazer com a *operação historiográfica* (Certeau) a produzir a história. Em Nora, a operação historiográfica é capaz de submeter a memória ao compreendê-la na história. Entretanto, em *Los Rubios* a representação realizada a partir das memórias da ausência dos pais é menos aristotélica e mais proustiana, pois sensorial, distante, portanto, da operação apregoada por Nora. A história no filme de Albertina se torna frágil como as memórias incertas que ela busca recolher e articular.

Para discutir o vazio provocado pelo desaparecimento dos pais, as opções estilísticas da diretora não são convencionais; seu documentário segue o caminho reflexivo, mas

mesmo neste percurso ela não deixa de explicitar que o filme é uma representação de sua emoção e, portanto, esta aparece incontida sob qualquer artifício de linguagem. Carri ficcionaliza a experiência vivenciada utilizando figuras de playmobil, perucas loiras e uma atriz, Analía Couceyro, a interpretá-la. No filme há as cabeças falantes das entrevistas de militantes contemporâneos aos pais e que têm sido recorrentes no documentarismo político recente; há, ainda, a pesquisa iconográfica –fotografias– e entrevistas com os vizinhos no bairro em que moravam quando foram sequestrados. Ao passar pelos procedimentos usuais de que os documentários lançam mão –entrevistas, observação, encenação e reconstituição–, Albertina demonstra que os relatos obtidos pertencem ao passado, são projeções que se colocam sobre o presente (Noriega, 2009), e não a satisfazem. Tal percurso tanto indica um balanço histórico como um balanço de vida, mas também se insere em uma reflexão frente à linguagem do documentário, pois busca refletir sobre o fazer do cinema documental.

Em Carri, a racionalidade consciente não é bem sucedida em suplantar a ausência ou a sensação de desamparo. Todo o filme é pontuado por referências a tentativas de controlar a memória afetiva, ou de representar a dor da ausência e a racionalizar o ocorrido, entretanto, essas tentativas são frustradas. Por isso, as escolhas que a diretora/roteirista realiza encaminham o documentário reflexivo ao impasse frente ao excesso de memórias e à tentativa de representação dessas memórias. Por exemplo, há uma cena efetuada pela atriz Analía Couceyro em que ela grita incontidamente; o plano é entrecortado, editado, e não está enquadrado em plano americano ou em *close*. Em pé, com pouca iluminação, aparentemente em espaço aberto "de natureza", a atriz grita. A encenação seria a representação da dor sentida pela própria Albertina, mas é ali evidentemente encenada, portanto, proporciona o distanciamento consciente da sensorialidade e assume o lugar de representação da memória emocional de Albertina.

Carri e sua equipe também aparecem em cena discutindo encaminhamentos, tornando a reflexão parte integrante da narrativa. Em uma das sequências, a equipe lê e discute a justificativa de recusa do INCAA (Instituto Nacional de Cinema e Audiovisual) ao financiamento do filme. Após a discussão, deixam claro que os critérios solicitados pela agência não são a proposta do filme, da diretora e de sua equipe, mas a de outra geração. O parecerista do INCAA determina que devam ser entrevistados os companheiros dos pais de Albertina que sobreviveram, e acredita que deva ser homenageada a obra e a

ação política dos militantes desaparecidos considerados importantes para a história da Argentina[3].

Aqui surge uma das principais observações críticas que Albertina faz sobre a geração de seus pais e a história que está sendo oficializada. Ela indica que a geração de seus pais se acredita –e se coloca na posição de– dona da história, a justificar-se desta maneira porque foi participante ativa e vivenciou aquele momento. Entretanto, Albertina afirma, a história pertence a todos, e não somente a essa geração contemporânea aos fatos. Para Albertina, esse filme indicado pelo parecerista do INCAA é importante e deve ser realizado, entretanto, não é esse o filme de que ela e sua equipe necessitam ou com o qual se identificam. A proposta para *Los Rubios* é outra, falar sobre o presente. Em *Los Rubios*, Albertina fala de si mesma, expressa as suas próprias memórias e ressignifica a história produzida, mas, nesta expressão subjetiva e particular de sua experiência de crise, acaba por representar a possibilidade de elaboração de uma outra perspectiva histórica.

Nesse sentido, o filme, ao se voltar para uma abordagem individual, subjetiva e intimista, resulta em ação de intervenção na escrita da história geral contemporânea da Argentina. Entretanto, não há a pretensão de ser ele mesmo a história da Argentina, mas um exercício a problematizá-la. Neste confronto de perspectivas geracionais, ficam mais evidentes as diferenças existentes na maneira de se conceber o ser histórico entre uma e outra geração. A geração representada nos pais de Albertina se colocava a partir de uma proposta coletivista, e pensava a história sob uma visão *teleológica* de projeção ao futuro; já na geração de Albertina, é a crise do presente que emerge, a provocar o lugar de se conceber como ser na história. Entretanto, nem uma nem outra geração pode ser tomada como um todo homogêneo, ser a história escrita de cada momento. A história é muito mais complexa na conquista e aceitação de grupos participantes. Esses grupos pleiteiam espaços e buscam os direitos para se sentirem representados, disputam o lugar para se tornarem vozes em seu interior, procuram intervir na construção de escrita da história.

[3] É interessante notar que, no ano de 2003, o presidente Nestor Kirchner decretou a Ley 26.085, criando o feriado nacional “Dia da Memória e da Justiça”, preocupado com a política de memória em torno do Regime Militar e da construção da História da Argentina.

Em *Los Rubios* estamos imersos no *presentismo* (Hartog, 2003), que corresponde a uma imersão ao tempo presente, repleto de informações, documentos, e memórias, marcado pela crise vivenciada na ausência de projeções. A geração dos pais de Albertina possuía outra noção de ser na história, em defesa do *Terceiro Cinema*[4], a perspectiva teleológica de intervenção coletiva na sociedade em projeção de transformação para o futuro, encontrando nesta crença seu objetivo central. Assim, para além de perceber uma apropriação instigante da linguagem cinematográfica, o que fica evidenciado na análise de *Los Rubios* é a própria mudança de perspectiva que ocorre entre os grupos geracionais aqui indicados. Ocorre a evidente mudança de perspectiva nas atitudes e crenças diferenciadas geracionalmente, e a expressão em termos de linguagem cinematográfica explicita esta diferenciação de concepção de ser no mundo. Portanto, a análise do filme é fundamental para compreender o específico histórico de cada obra em seu dado momento.

Os depoimentos dos companheiros dos pais de Albertina revelam que a organização de suas ideias elabora um discurso em defesa de suas posturas políticas e ideológicas enquanto grupo, submetendo o eu a uma explicação sociológica do comportamento que possuíam em sociedade durante os anos do regime militar. Eles explicam ao outro o que acontece, e sempre perdem de vista os indivíduos da cena −no caso, os pais de Albertina−, ao buscar ressaltar o coletivo da proposta geracional.

Na queixa da cineasta aparece a frustração de que nestes relatos ela não encontra os pais, seus gostos, suas manias; falta a ela o particular, o específico, o indivíduo que está soterrado na postura coletiva. Esta reclamação é evidente e referente ao atual momento histórico. Ela também reclama que, mesmo para a família, os pais se tornam pessoas perfeitas, boníssimas, belas, ou seja, transformam-se em heróis, em uma mitologia talvez de referência cristã. Mas não é esse olhar da cineasta em relação a seres para os quais ela gostaria de se projetar como filha e deles receber o afeto de pais.

Albertina/Analía nos conta −*voice over*− o incômodo que sente ao comemorar o próprio aniversário; ao assoprar as velinhas, retoma a experiência do desejo infantil expresso no

[4] O *Terceiro Cinema* foi uma corrente formada por um grupo de cineastas argentinos, confluente com posturas de cineastas latino-americanos contemporâneos −como Glauber Rocha−. Pregava o cinema militante e engajado nas causas de transformação político-social. Enquanto grupo, elaborou manifestos e obras representativas desta postura. Entre os cineastas participantes desse movimento, estão Fernando Solanas e Octavio Getino.

pedido do retorno dos pais, que é sempre revivido ao estar novamente diante do bolo de aniversário. A memória afetiva retorna sem que o controle consciente e racional de que os pais foram eliminados possa suplantar o sentimento de mundo partido, entretanto, o depoimento acontece buscando apreender essa emoção e a torná-la representação.

Em *Los Rubios* ocorre o permanente exercício de memória, que provoca uma história a ser reelaborada, portanto, ressignificada. É a necessidade de lidar com as memórias, as lembranças e os esquecimentos, que são buscados para expressarem o âmago da história fragmentada.

O filme de Carri é representativo e correspondente ao que temos denominado em história como um *novo regime de historicidade*, pois vivenciado em *presentismo*, atado à crise das perspectivas projetivas, sem que modelos anteriores consigam ou permaneçam a indicar como consolo o futuro, por ser este tão incerto quanto o presente vivido. Nesta nova ordem de representação, o ser no mundo assume sua vivência particularizada, mergulhado na subjetividade do dia a dia mas carregado das marcas historicamente vivenciadas nas memórias, que são lembradas e esquecidas. Permanece a história geral contemporânea entre os vazios e os lapsos, que incomodam e persistem em emergir feito lembranças proustianas.

Los Rúbios é uma atualização do passado no presente, uma necessidade de sua diretora. É construção discursiva, ou seja, outra narrativa que não irá nunca preencher as lacunas deixadas, porque se faz respeitando a permanente existência das fraturas da história.

Considerações Finais

Os filmes aqui analisados são obras ímpares na cinematografia atual. A partir deles, pode-se discutir o lugar que ocupam na história e refletir como a memória particular e coletiva interfere na produção e construção do saber histórico. Para tanto, ambos perpassam criticamente a história do cinema documental, apropriando-se com distanciamento analítico dos recursos propostos ao longo do tempo. A encenação, a pesquisa documental, as entrevistas, a investigação em campo, a observação, são todos recursos pelos quais criteriosamente foram edificadas as estruturas da linguagem

documental em que nos reconhecemos, e a partir das quais *Serras da Desordem* e *Los Rubios* vão seguir para narrar seus temas.

As memórias provocadas nas obras existem tanto no campo da consciência que busca racionalizar o ocorrido, quanto remetem às emoções subjetivas que afloram sem controle. As escolhas narrativas dos cineastas lidam com estas tensões, e as expressam com cuidado, em busca da reflexão sobre aquilo de que estão se apropriando e que repassam ao espectador. Por isso o caráter reflexivo que ambas as obras adotam, sendo a maneira como são realizadas uma de suas questões centrais. Os filmes seguem o caminho de deixar o percurso e as estruturas à mostra, revelando a pesquisa trilhada. Tal escolha resulta em expressão do distanciamento calculado e simultaneamente envolto no processo em execução. As memórias são participantes e articuladas cuidadosamente, tanto as conscientes quanto as subjetivas, todas pertencentes às tramas narradas.

A partir destas estruturas expostas, proponho indicar que a história é construída a partir da *operação historiográfica* de que fala Michel de Certeau. Entretanto, como o autor também ressaltou, esta operação é fraturada e deve aprender a lidar com as lacunas próprias do fazer da escrita da história. Às memórias, como já indicou Paul Ricoeur, cabe o papel de participar criteriosamente desta produção da história. Assim, entendo que a história e a memória não podem ser tratadas como opostas ou em suspensão, mas sim em encontro respeitoso a suas particularidades e singularidades. Memória e história devem estar congregadas na riqueza inerente às percepções espontâneas, (in)voluntárias, (in)conscientes que afloram para o permanente refletir da condição humana.

Bibliografia

Caetano, Daniel (org.) (2008), *Serras da Desordem*, Rio de Janeiro, Beco do Azougue: Sapho.

Certeau, Michel de (1995), “A operação histórica”, in le goff, Jacques & Nora, Pierre (dir.), *História*: *novos problemas*, Rio de Janeiro, Francisco Alves.

Ferro, Marc (2010), *Cinema e História*, Rio de Janeiro, Paz e Terra.

Fico, Carlos (1997), *Reinventando o otimismo*: *ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil (1969-1977)*, Rio de Janeiro, Editora Fundação Getúlio Vargas.

Hartog, François (2003), *Régimes D'Historicité présentisme et experiences du temps*, Paris, Editions du Seuil. Col. La Librairie du XXIe. Siècle.

Morettin, Eduardo (1997), "O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro", in capelato, Maria Helena *et alli, História e Cinema*, São Paulo, Alameda.

Nora, Pierre (dir.) (1984; 1987; 1992), *Les Lieux de mémoire*. Bibliothèque illustrée des histoires, 3 tomos: t. 1 *La République* (1 vol.), t. 2 *La Nation* (3 vol.), t. 3 *Les France* (3 vol.), Paris, Gallimard.

Noriega, Gustavo (2009), *Estudio crítico sobre Los Rubios*: *entrevista a Albertina Carri*, Buenos Aires, Picnic Editorial; Paula Socolovsky.

Ricouer, Paul (2008), *A memória, a história, o esquecimento*, Campinas/SP, Editora da Unicamp.

Riera, Elena López (2009), *Albertina Carri. El Cine y La Furia*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca.

Rosenstone, Robert (2010), *A história nos filmes; os filmes na história*, Rio de Janeiro, Paz e Terra.

Sites consultados

http://terramagazine.terra.com.br/bobfernandes/blog/2012/10/25/bastidores-da-tragedia-kaiowa-guarani-multinacionais-partidos-justica. Acesso em 28/10/2012.
http://www.videonasaldeias.org.br/2009/vna.php?p=1. Acesso em 28/10/2012.

Ficha técnica dos filmes

Serras da Desordem

Brasil, 135 min., 2006
Ficção baseada em fatos reais de Carapiru, índio Awa-Guajá
Direção: Andrea Tonacci
Roteiro: Andrea Tonacci, com a colaboraçãoo de Sydney Ferreira Possuelo e Wellington Gomes Fiqueiredo.
Produção: Sérgio Pinto de Oliveira e Wellington Gomes Figueiredo
Fotografia e câmera: Aloysio Raulino, Alziro Barbosa e Fernando Coster
Montagem: Cristina Amaral
Música: Ruy Weber
Primeira exibição pública: 26/01/ 2006 (9 a. Mostra de Cinema de Tiradentes)
Estreia em circuito comercial: 30/11/ 2007 (Belo Horizonte)

Los Rubios

Argentina, 89 min., 2003
Título alternativo: Documental 1 (notas para una ficción sobre la ausencia)

Roteiro e Direção: Albertina Carri
Produção: Albertina Carri e Barry Ellsworth
Produção executiva: Pablo Wiznia
Direção de produção: Paola Pelzmajer
Fotografia: Catalina Fernández
Montagem: Alejanddra Almirón, Catalina Fernández e Carmen Torres
Assistente de direção: Santiago Giralt e Marcelo Zanelli
Som: Jesica Suárez
Câmera: Albertina Carri e Carmen Torres
Música original: Gonzalo Córdoba
Temas musicais: Charly Garcia e Ryuchi Sakamoto
Intérpretes: Analía Couceyro, Albertina Carri, Santiago Giralt, Jesica Suárez, Marcelo Zanelli

II Simposio Iberoamericano de estudios comparados sobre cine y audiovisual: perspectivas interdisciplinarias. Debates del cine y la historia

Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE) Red de Investigadores sobre Cine Latinoamericano (RICiLa)

ISBN 978-987-3617-02-7

Las imágenes de trenes en el cine brasileño

Ana Daniela de Souza Gillone[1]

A principios del siglo XX, las imágenes de los ferrocarriles en el cine brasileño están presentes en los temas relacionados con la invención de la modernidad del país. La valorización del transporte ferroviario en las películas se muestra vinculada a la intención de defender el progreso y el orden del mundo moderno-industrial que se pretendía para Brasil. Esta cultura de la modernidad "cinematográfica" aparece dispuesta a enaltecer el pensamiento conservador, que no escapa de la representación dicotómica –moderna y arcaica–, que funde ciudad y campo con un ideario de desarrollo incipiente. Entre la figuración de lo que es moderno y de lo que no lo es, surgen los primeros planos de trenes, concebidos en un período marcado por la fuerza de renovación de las ciudades con la consecuente celebración de las obras urbanas –ferrocarriles, carreteras e industrias–, que creó los contornos para el lenguaje documentalista del período silente[2]. Es el caso de los documentales financiados por las propias industrias representadas: *Sociedade Anonyma Fábrica Votorantim* (1922), producida por Independência Filme, y *Companhia Paulista de Estradas de Ferro* (1929), de Rossi Films, que exploran planos supuestamente documentales para exponer imágenes de trenes en el universo fabril, que exigía la disciplina del trabajo moderno.

[1] Ana Daniela de Souza Gillone - Investigadora de cine. Posdoctoranda del Departamento de Comunicações e Artes de la ECA-USP (Escola de Comunicações e Artes–Universidade de São Paulo) con proyecto sobre el cine brasileño auspiciado por la FAPESP, Fundação de Amparo a Pesquisa de São Paulo. Sus últimos trabajos se vuelcan al cine latinoamericano, entre los cuales se destacan los cursos que ministra en el MIS (Museu da Imagem e do Som) e en el Memorial da América Latina.

[2] Sobre la representación de eventos cívicos y espacios monumentales típicos en la producción documental de las primeras décadas del siglo XX ver más en: MORETTIN, Eduardo Victorio. *Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso*. Revista Brasileira de História. Vol.25, São Paulo, 2005. Disponible en: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010201882005000100007&script=sci_arttext

La expresión de valores de esta época, aliada a la retórica que privilegia el conservadurismo, también aparece en las ficciones de este período –*O Segredo do Corcunda* (1924), de Alberto Travesa, y *Retribuição* (1924), de Gentil Roiz– que componen los espacios de los ferrocarriles explorando ciertas experiencias de la época, definidas por la circulación que propicia una nueva sensación al cuerpo que transita entre la ciudad y el campo.

Los planos de trenes en estos documentales y en estas ficciones suscitan un análisis sobre sus formas, estructurado en una reflexión sobre sus condiciones de registro y de estrategia retórica. Este análisis abarca, además, una comparación en un cuadro más amplio, que incluye producciones de otros períodos y, también, una evaluación que encierra el aspecto iconográfico de las imágenes que serán analizadas. Lo que se pretende sacar de esos planos son los modos por los cuales el cine construye el motivo ferroviario. La concepción de planos que remiten a situaciones reales, contemporáneas a las producciones elegidas, ayuda a pensar el contexto social, político y cultural, condensando un análisis de las representaciones oriundas de determinados períodos del cine. Considerando que las imágenes de trenes pueden suponer o simular una toma de conciencia del presente, uno de los objetivos de esta ponencia es discutir la idea de concientización de una realidad, mediada por los planos de las películas del período silente junto a las modernas y contemporáneas. De ese modo, el foco se amplía para evaluar las imágenes hechas dentro y fuera de los caminos de hierro, a través de los planos que exploran el espacio por el movimiento del tren o a partir de su propio movimiento y, también, en los planos fijos para, entonces, discurrir sobre su significación en la producción fílmica y su representación en el contexto histórico del cine brasileño.

El transporte ferroviario en el proceso histórico del cine nacional es una referencia para entender producciones de diferentes períodos que rescatan este tópico. A partir de las películas mencionadas del período silente se propone el ejercicio de una cartografía inmanente[3], por no acercarse al pensamiento sistémico de continuar con una exposición que se fije a un hilo histórico preciso o a un levantamiento que totalice las producciones

[3] Con ese tipo de propuesta cartográfica lo que se pretende es establecer un análisis que no se fije en normativas, como propone el ejercicio de la "crítica inmanente" de Theodor Adorno que recusa el uso de métodos y conceptos predefinidos para un análisis y propone una reflexión que supone una constante revisión de la estética implicada en la obra. ADORNO, Theodor.W.: *O ensaio como forma, Notas de literatura I.* São Paulo: Ed.34, 2003; *Teoria estética.* São Paulo: Martins Fontes, s.d.

que exploran las imágenes de trenes. Se considera que la interacción que se hace a partir del detalle de las imágenes de ferrocarril presentes en grupos de películas que se destacan en diferentes períodos del cine, permite aclarar la significación de este motivo en el cine y aunque las maneras por las cuales ello se modifica o se mantiene en la contemporaneidad. En esta exposición, la colocación hecha sobre la suposición o simulación de la concientización del presente amplía la discusión sobre las diferencias y semejanzas retóricas entre los planos producidos para los documentales y para las ficciones, o incluso los diálogos que esos planos presentan cuando son explorados en un mismo género, como muestran los fragmentos de las ficciones y de los documentales que pasamos a analizar.

Al lado de los breves ejemplos dados sobre las imágenes de trenes que suponen experiencias de una época en las ficciones silenciosas –*O Segredo do Corcunda* y *Retribuição*–, se encuentran, en otro período del cine, los planos de la película *Porto das Caixas* (1962), de Paulo Cesar Saraceni, con semejanzas bajo la forma de presentación del motivo ferroviario que dispensa la *mise en scène* de los actores. En esas películas, los espacios de las vías son explorados por su función de asociar campo y ciudad y son representados en planos que suponen no haber tenido intervención de la producción fílmica. De esa manera fueron concebidos los planos del tren de *Segredo do Corcunda*, que revelan la vegetación aislada de la fisionomía humana y surgen con la función de transponer al espectador de las imágenes rurales de la hacienda de café –cuya locación simula estar en el interior de la ciudad– a la modernidad de São Paulo –anticipando en cinco años la urbe acelerada del documental *São Paulo, a sinfonia da metrópole* (1929)[4], que trae escenas de los tranvías que circulan en los espacios urbanos. Otra situación que se observa en la ficción es que las imágenes de las estaciones de trenes de la ciudad tienen la función de establecer vínculos entre los protagonistas, dos jóvenes de clases sociales diferentes –la hija de un terrateniente y el funcionario de la hacienda– y, sobre todo, de exponer las experiencias urbanas. Las imágenes de la multitud de la gran ciudad en las estaciones revelan la nueva organización que la vida

[4] *São Paulo, Sinfonia da Metrópole* (1929), de los directores húngaros radicados en Brasil, Alberto Kemeny y Rudolf Rex Lustig, tiene influencias del documental *Berlin, sinfonia de uma cidade*, de Walther Ruttman (1919) y fue producido a través del sistema denominado "*cavação*". El aspecto pragmático de producción consecuentemente influyó en la estética y en las intenciones de la película. Un ejemplo de esto es que todo lo que no corresponde al ideal de trabajo de los directores, o sea, lo que no encaja en el orden, es excluido de la representación: violencia urbana, miseria y movimientos sociales no aparecen en las escenas de la película. Este documental fue tema de una conferencia de Rubens Machado en el curso *Cinema e Identidade na América Latina* (2009), en el Memorial da América Latina.

moderna construye y que integra los peligros que surgen de la coexistencia de los modos rurales en el espacio urbano, tales como las colisiones entre carretas y trenes, o personas que mueren en las vías. En los planos de las estaciones, las imágenes muestran cuerpos que experimentan nuevas sensaciones, que envuelven la circulación. Entre los rápidos planos del tren que pasa por el espacio de la supuesta hacienda y de la estación de la ciudad, lo popular de la organización rural –caracterizado por las casas y por las figuras de los caboclos vestidos con harapos– aparece en contraste a la modernidad urbana, que es popular por sí misma, por su propia condición de integrar a las personas de clases desfavorecidas al mundo moderno industrial.

En la película *Retribuição*, los planos de los trenes en el espacio rural son explorados en imágenes más próximas, definiendo una propuesta diferente de los planos concebidos para la película *Segredo do Corcunda*, que no muestra imágenes de personas y deja al tren distante en el paisaje. Las imágenes de tren de *Retribuição* también ilustran la fusión entre campo y ciudad, pero son exploradas con una propuesta cognitiva de estímulo por el impacto de la sensación dada por el movimiento del tren. Esa ficción y el documental *Veneza Americana* (1925) de Gentil Roiz, que también incluye imágenes de tranvías, muestran el aceleramiento en la ciudad de Recife durante los *Ciclos Regionais*[5] y, de cierta forma, puntúan la relación que ese motivo –los trenes– tiene con la historia del cine. Podríamos decir que los planos de los trenes que aquí están siendo expuestos dialogan con la significación de su representación histórica, vista en un cuadro general más amplio y que abarca otras cinematografías. El esquema de las primeras imágenes de tren en el "primer cine" de los Hermanos Lumière parece repetirse en la película *Retribuição*, así como en el documental *Sociedade Anônima*, que propicia un viaje por el espacio a través del movimiento del tren –como ya mencionó Ismail Xavier[6].

---

[5] Durante el *Ciclo do Recife* (1923-1931), que corresponde al momento de los *Ciclos Regionais*, la ciudad del Recife fue un importante centro productor de cine del país.

[6] El análisis que Ismail Xavier hace sobre la imagen del tren en esa película es sucinto. Lo que se prioriza en su evaluación son las nociones de retórica del documental del período silente. Su análisis parte de las posturas de los patrones que subordinan, identificándolas como formas de "pose" y de "actitud", tales como las que fueran producidas en el rodaje de rituales como la caja, el corso del carnaval o incluso un evento político. Después de esta comparación, lo que pasa a interesarle son los cuerpos de trabajadores y de técnicos, y su relación con las máquinas y con la disciplina exigida por la industria incipiente para, entonces, iniciar su análisis fílmico que, más allá de la fisionomía trabajadora, básicamente se ocupa de los movimientos de cámara y de los abordajes del ritmo técnico-industrial. Ver más en: XAVIER, Ismail. Progresso, disciplina fabril e descontração operária: retóricas do documentário brasileiro silencioso. ArtCultura, Uberlândia, v. 11, p. 9-24, 2009. Disponible en: http://www.sumarios.org/sites/default/files/pdfs/i_xavier_18.pdf..

En las imágenes de las personas que circulan por los ferrocarriles en esas películas del período silente se puede relacionar el término "choque" que Walter Benjamin[7] presenta como una situación de la modernidad dadas las constantes y bruscas interrupciones que fragmentan la percepción. El choque estaría, a la vez, relacionado con el reconocimiento del presente como instante, que sería percibido por las nuevas sensaciones que el mundo moderno industrial proporciona. Así, en la vida moderna, la percepción humana se orienta en la construcción del amortiguamiento de los constantes choques resultantes de la fragmentación de las relaciones. Con las innovaciones de la técnica, la experiencia de choque se habría expandido gracias a una serie de invenciones de entre las cuales Benjamin destaca al cine.

Los trenes, por excelencia, refuerzan la significación del choque benjaminiano, pues lo moderno que se arrastraba oculto gana visibilidad, delimitando alteraciones en el espacio y un nuevo lenguaje para que las personas se perciban. Las rutas de hierro estimularon la producción industrial y permitieron su expansión, beneficiando la circulación del transporte de materias primas y mercaderías, viabilizada por la reestructuración de los espacios rurales y urbanos. Las vías, los vagones y todos los elementos organizados para unir ciudad y campo son fundamentales para los cambios que definen la experiencia de la modernidad. En ese caso, el documental *Companhia Paulista de Estradas de Ferro* se torna emblemático, pues en él la proyección de ese motivo como engendro de la modernidad encuentra su ápice en el período silente –el documental fue encomendado por la compañía para exponer su propia producción de ferrovías–. Su estética y el modo de filmar y de montar toda su "dinámica del trabajo" fueron analizados por Xavier, que identifica la exploración del movimiento de la grúa como valor estético para describir las operaciones de montaje e instalaciones de los vagones para las nuevas carreteras de hierro[8].

Las imágenes de trenes expresan cuestiones políticas y estéticas de una época, dadas sus condiciones de espacios de encuentro y de circulación de las personas. Esa expresión directa que el transporte ferroviario tiene con la cultura que surge con la invención de la

---

[7] En *Sobre alguns temas em Baudelaire*, Benjamin analiza, a través de la obra del poeta, cómo la experiencia del choque, presente en la vida cotidiana moderna, se expandió con las artes. BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. En: ________. Charles Baudelaire um lírico no auge o capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1997. (*Obras Escolhidas* v.2).

[8] Xavier analizó que esta película tiene algunos planos de mayor elaboración estética, que pueden ser percibidos en el movimiento de cámara y en los ángulos: "en secuencias marcadas por la sucesión de los movimientos de rotación de la grúa siguiendo ejes distintos, cuando una larga toma describe una operación compleja en torno a las vías". Traducción Nuestra. Idem. *Op.cit.* P.11.

modernidad puede ser vista en otras artes, más allá de su manifestación en el cine, lo que refuerza su actuación en el imaginario del espectador. Como ejemplo, en la música brasileña, el motivo de los trenes ya aparece en la década de 1930, en la magistral herencia, la composición *O trenzinho do caipira*, de Heitor Vila Lobos, que se caracteriza por imitar el movimiento de una locomotora a través de los instrumentos de la orquestra. Esa pieza instrumental, creada por el compositor en su momento de inclinación hacia una vertiente más popular en términos de la música instrumental, más tarde se torna canción popular con letra producida por Ferreira Gullar y grabada por Edu Lobo, en 1978. Otras canciones significativas de la trayectoria musical brasileña que tematizan el motivo expuesto son *O trem das onze* –compuesta a fines de los años 1950 por Adoniran Barbosa, y cantada en 1965 por el conjunto esencialmente popular, *Os demônios da garoa*– y *A volta do trem das onze* (2005), de Tom Zé, que explora aspectos políticos de lo popular en esos espacios, como la cuestión de su bajo costo, al tiempo en que hace un homenaje a Adoniran. Esas dos canciones se refieren al tren como fue popularmente conocido, gracias al horario de su partida para el trayecto que hacía entre el *Jaçanã* [9], región de la antigua São Paulo, y el centro de la ciudad.

Esa misma ferrovía por donde pasaba el "tren de las once" poseía un ramal que *unía el* barrio del *Jaçanã* con *Guarulhos, cuya estación fue* explorada en la película *Sinhá Moça* (1953), de Tom Payne. Para filmar la estación se colocó una placa en su fachada con el nombre Araruna, en el lugar de Guarulhos, para simular el municipio Paraíba, donde transcurre la historia basada en la novela homónima de Maria Dezonne Pacheco Fernandes, publicada en 1950. Los planos de ferrocarril explorados en esta película hacen referencia a las diferencias sociales entre la burguesía que frecuenta los vagones y los esclavos que circulan por las vías para escapar de sus patrones. En esta narrativa, el tren se configura como un espacio político para el encuentro entre las protagonistas: la mujer abolicionista y el hombre político, que al principio es conservador, y para las negociaciones entre abolicionistas y militares que luchan contra el movimiento de liberación de los esclavos. La película está ambientada en el período del Segundo Reinado (1840 – 1850) y presenta tanto las costumbres rurales de esa época como la realidad en la que vivían los esclavos negros en las haciendas de café. El abordaje del fin de la esclavitud, de alguna forma trae cierta concepción de un hecho histórico

[9] La estación popularmente conocida como *Jaçanã* fue abierta en 1910, en *Guapira* —nombre original de la más famosa de las estaciones de la *Cantareira*—. En verdad, el nombre *Trem das Onze* nunca existió; el nombre correcto es *Trem da Cantareira,* cuya última salida ocurría cerca de las 23h. La estación fue cerrada en 1965 y hoy nada indica que allí un día existieron vías o una estación.

retratado a su manera. Fue producida por Vera Cruz, siguiendo el patrón de calidad de los estudios hollywoodienses, que reúne las estrategias del cine clásico, como "ventana del mundo[10]", lo que caracterizó el cine de gran público de Brasil en las décadas de 1950 y 1960.

Otra película producida por Vera Cruz que explora las imágenes de tren analizadas en este trabajo es *Assalto ao Trem Pagador*, de Roberto Faria, que no podría dejar de ser citada por su significante simulación del mayor asalto a ferrocarriles hasta entonces ocurrido en el país. En enero de 1960, el tren llamado "Pagador" de la *Central do Brasil*, que circulaba en los alrededores de esa estación de trenes de la ciudad del Río de Janeiro, llevaba el pago de más de mil ferroviarios de esa y de otras estaciones, una suma muy elevada que fue dividida entre los asaltantes, quienes, supone la película, vivían en los *morros* cariocas. En los primeros planos de la película se representa el ataque de los asaltantes, que dinamitaron las vías e hicieron descarrilar la locomotora y los vagones. Las primeras imágenes del tren valoran los engranajes en movimiento y el trayecto hecho, presentado con panorámicas que incluyen el paisaje rural hasta llegar al punto en el que el tren para, y los hombres encapuchados involucrados en el robo empiezan a actuar. Aunque haya un trabajo formal de construcción retórica, –que incluye la exposición de los objetos de los ladrones, el trabajo del personaje que anuncia la partida de la locomotora y la banda sonora que refuerza la ambientación de un cine policial– las imágenes de esos primeros planos que exponen los engranajes y el paisaje real daban al espectador la ilusión de estar viendo un documental que narra un hecho que marcó la historia. Sin embargo, lo que podría confesar una realidad, la intención de un abordaje realista, se descompone en los planos siguientes que simulan una experiencia empírica con el trabajo de los actores en el vagón y el control de la cámara para producir las imágenes. A este método del director, que incluye la *mise en scène* y la confianza del poder del dispositivo de la imagen, Glauber Rocha lo define con cierta limitación: "sus películas son producidas a partir de lo que es posible hacer con una cámara[11]". Esta crítica refuerza la significación de las imágenes de tren en la

---

[10] Ismail Xavier distingue el cine realista del naturalista, que privilegiaba el discurso de la "transparencia" para exponer el micro-cosmos como efecto ventana: XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico. A opacidade e a transparência*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

[11] Glauber Rocha describe que Roberto Farias es un director que tiene un sentido del ritmo mecánico y que consigue narrar con simplicidad y seguridad. Pero también dice que el director contradictoriamente está atrapado en su propio esquema de confiar en la cámara y no crear una expresión personal. Glauber evaluó la importancia de *Assalto ao trem pagador*, ya que la imagen de Roberto Farias es relacionada a su toma de partido hacia los "fuera de la ley", y en contra de la maquinaria policial brasileña. Percibió que el director se destaca por dar la voz a los excluidos y por explorar bien el universo popular. Sin embargo,

película de Faria de modo más decisivo por la forma en la que fueron concebidas artesanalmente para los efectos ingenuos de la verosimilitud.

El aspecto espectacular del tren, asociado a la retórica de la delincuencia, encuentra en *Assalto* su prestigio dramático. Esto es porque las imágenes intentan parecer verdaderas, una representación fiel a los hechos, en varios de sus detalles, en tanto fue producida junto a la crónica policial de la época, que hacía referencia al acontecimiento real que inspiró la producción fílmica. Como se expuso antes, en las imágenes iníciales del tren hay una búsqueda de fidelidad al dato visible del hecho, lo que trae la idea de una realidad ya vivida. Pero, en los planos siguientes, que incluyen la acción directa de los personajes en el vagón, el dispositivo de la imagen no niega la lógica de la situación representada que determina los datos representables en condiciones altamente formales. Incluso los planos que exploran la realidad de las *favelas* cariocas no permiten una toma de conciencia del contexto político social. Las imágenes –que podrían ser– imbuidas de "realidad del proceso global" –al cual la narrativa pertenece– no son representativas y sólo aparecen en planos generales distantes de las vías de hierro y de las *favelas*. La narrativa excluye la presencia espontánea de personas y de situaciones inesperadas, tal como aparecen en los planos de la mencionada *Porto das Caixas*, que explora la toma de consciencia con imágenes supuestamente documentales en cenas diurnas y nocturnas con planos-detalle y fueras de foco para componer una estética que experimenta el realismo de forma diferente que el cine de espectáculo.

Para entender mejor cómo son construidas las representaciones fílmicas de las imágenes de trenes que exploran una concientización del presente, como aparecen en *Porto das Caixas*, podemos remitirnos al concepto de realismo crítico. Tal concepto surge de las resistencias a las visiones conservadoras sobre la construcción de lo falso que parece real –propio de la *découpage* clásica– que estimuló la producción de películas realistas de posguerra y de las neorrealistas[12], cuyas propuestas eran las de sustituir el artificio

Glauber también comenta que su exposición de la *favela* en esta película está atrapada en las convenciones de la *mise en scène*. ROCHA, Glauber, *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. 2003. P.137.

[12] Como ejemplos, las películas realistas de posguerra y neorrealistas italianas fueron vistas por los teóricos defensores del realismo como un cine que no se cerraría en un concepto de completud o de una realidad que es presentada como hecho, propio de la estética que alineaba el realismo al naturalismo, que Ismail Xavier nombró cine de la "transparencia". El realismo crítico podría ser pensado dentro del discurso de la opacidad para continuar, aunque en los esquemas analíticos propuestos por Xavier. En esa concepción, "lo real captado por la cámara" legitima la película de la ilusión supuesta en la idea del cine como "ventana del mundo", que remite a la *decoupage* clásica y también al cine de la transparencia. Esa decisión de incluir el realismo crítico en el discurso de la opacidad se da porque la imagen cinematográfica no puede ser pensada apenas en la clave de la revelación realista, sino en los

por el proceso de obtención de las imágenes “reales”. Transponiendo la óptica de la estética neorrealista para pensar los planos de trenes, cada “pedazo” de la realidad representada por este motivo, sería construido a partir del hecho banal –como las imágenes de trenes que incluyen personas en su realidad cotidiana–, que establecería la significación de este recorte de la realidad captado por la observación. Siguiendo este precepto, los fragmentos –los planos de trenes– serían capaces de revelar la realidad y expresarían el todo a partir del detalle. Así, la ausencia de *mise en scène* de los actores en la representación de este motivo encontraría en el ideal realista de Bazin, la ética que implicaría minimizar el sujeto del discurso, dejando que el mundo visible en la pantalla revelase su significado. De esta forma, el plano-secuencia[13] de los trenes en las películas deja que “la realidad confiese su sentido”.

La toma de conciencia sobre el presente no sólo en *Porto das Caixas*, sino también en las ficciones *O Segredo do Corcunda*, *Retribuição* y en los documentales del período silente, mediada por la interferencia de las imágenes de trenes producidas en contextos “reales”, encuentran en el método del realismo crítico un horizonte para explicar cómo se da esa organización de las relaciones que definen una manera de representar los hechos para producir un determinado efecto que signifique algo en vez de mostrarlo, como lo definen las propias condiciones de las personas y de la infra-estructura representada que caracterizan valores y situaciones de una época. Cuanto más permanece integral la supuesta realidad que se ve a través de la ventana cinematográfica, más verdadera es ella, porque su simple presencia es reveladora. Por otro lado, cualquier imagen que pueda ser considerada justa o plena, sólo puede ser percibida de esa manera en la medida en que “consiga” ser una representación que no se cierre en sí misma. La apertura de lo real, captada por la cámara es lo que legitima la película, redimiéndola de la ilusión presupuesta en la idea del cine como ventana del mundo. Esta explicación refuerza, en otro contexto, la identificación del realismo ingenuo en los planos de *Assalto*, que se asemeja a los modos naturalistas de producción, típicos del cine de espectáculo. Un cine que escapa de las relaciones dialécticas mediadas, permitidas por proceso básico del montaje –que no son exploradas en esta película de Faria.

---

presupuestos políticos que ella lleva y que está directamente ligada a la temática de lo popular, y aliada a este nuevo lenguaje cinematográfico –que el neorrealismo hace vislumbrar y que el cine brasileño retoma en los años 1960.

[13] En el realismo baziniano, defendido con el uso del plano-secuencia, lo esencial seria revelado a través de las relaciones contenidas simultáneamente en una secuencia de imágenes no montada o que se no sea organizada por cortes.

En ese contexto de la mediación, los planos de los transportes ferroviarios contemporáneos parecen ganar otras significaciones. Las imágenes de tren del documental ficcional *Serras da Desordem* (2006) de Andrea Tonacci –exploradas en planos externos del tren de la antigua CVRD (Companhia Vale do Rio Doce), seguidos de planos simulados en el interior del tren con la actuación de personajes que representan grilleros que desembarcan para destruir la aldea del indio Carapiru, protagonista, interpretado por él mismo– aparecen como recurso retórico de un realismo que recurre a nuevos dispositivos de la imagen en el cine brasileño reciente. La película utiliza estrategias retóricas como el uso de imagen de personas en su cotidiano real, testimonios que remiten al género de la entrevista e imágenes ya vehiculadas en noticieros que narran el encuentro de la FUNAI (Fundación Nacional del Indio) con el indio sobreviviente. El uso de diferentes recursos en esta película también se extiende a los planos que muestran el movimiento del tren, tal como en el momento en que se aplica un plano-detalle de su pasaje al lado de una placa ambientalista de protección del área –lo que se torna un engaño adelante de la alegoría de la vía como "fractura expuesta" de una selva donde un día hubo indios. Todos estos recursos están asociados a la noción de mediación, que parece estar contenida en lo que se denominó realismo crítico, pero que usa estrategias retóricas que son contemporáneas. Lo que nos hace pensar el realismo en los planos de trenes en toda su complejidad, sin suponer una ingenuidad intrínseca en las teorías y críticas del pasado –incluso en el naturalismo y en el realismo ingenuo hay una dosis de mala fe en sus formulaciones, que no permite pensar en una mera ingenuidad. Así, se evita pensar el realismo en las imágenes de los transportes ferroviarios de las películas contemporáneas dentro de la discusión de la inmediatez o de la mediación.

El esquema de utilizar imágenes supuestamente documentales y al mismo tiempo explorar las imágenes más formales de los transportes ferroviarios también se repiten en *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles y en *De Passagem* (2003), de Ricardo Elias. Estas películas se destacan por sus planos de los trenes metropolitanos de las grandes ciudades, respectivamente Rio de Janeiro y São Paulo, que contextualizan la distopía urbana, en parte presentada en las simulaciones del contexto de personas de clases sociales desfavorecidas y el abuso de poder de la policía sobre esa población. En ambas películas tenemos imágenes diversas de trenes –en el interior y exterior de las estaciones y de los vagones–, hechas con la iteración de personas en su realidad cotidiana y con

actores. La construcción de los personajes y de las historias está íntimamente relacionada con la posibilidad de explorar imágenes a través de ese tema. La significación poética de la vía que puede llevar a algún sitio, la iconografía de los entrecruzamientos ferroviarios que suponen las elecciones de los personajes –que también aparece en *Porto das Caixas*–, entre otros recursos como la revelación de la ciudad por el movimiento del tren y, también, el tren como el (no) sitio, o como el sitio de las relaciones superficiales, son explorados en estas películas recientes que tematizan los conflictos sociales y políticos en la urbanidad, que necesitan ser profundizados. Después de lo expuesto, lo que se puede constatar sobre los planos de trenes del cine contemporáneo, que exploran los supuestos planos documentales y formales, es que el realismo es más una estrategia de abordaje que una manera de "revelar" el mundo, como se ha pensado ingenuamente. Sin embargo, tal vez sea más provechoso pensar de qué modo se entrecruzan estrategias de rodaje supuestamente "documentales" con estrategias formalistas y qué desdoblamientos políticos y conceptuales produce este entrecruzamiento.

Bibliografía

Adorno, Theodor.W. (2003), *O ensaio como forma, Notas de literatura I*, São Paulo, Ed.34; *Teoria estética*, São Paulo, Martins Fontes, s.d.

Benjamin, Walter (1997), *Sobre alguns temas em Baudelaire*, en: ________. *Charles Baudelaire um lírico no auge o capitalismo*, São Paulo, Brasiliense (*Obras Escolhidas* v.2).

Morettin, Eduardo Victorio (2005), *Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso*. Revista Brasileira de História. Vol.25, São Paulo. Disponible en: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010201882005000100007&script=sci_arttext

Rocha, Glauber (2003), *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, P.137.

Xavier, Ismail (2009), *Progresso, disciplina fabril e descontração operária: retóricas do documentário brasileiro silencioso*, ArtCultura, Uberlândia, v. 11, p. 9-24. Disponível em: http://www.sumarios.org/sites/default/files/pdfs/i_xavier_18.pdf

_______ (2005), *O discurso cinematográfico. A opacidade e a transparência*, Rio de Janeiro, Paz e Terra.





Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires